

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Ciclo XIX

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E
LETTERATURE COMPARATE

ETEROTOPIE NARRATIVE
LA GEOGRAFIA DEL RACCONTO
nelle *Città invisibili* di Calvino, nella *Vie mode d'emploi*,
romans di Perec e in *Mason & Dixon* di Pynchon

Presentata da: Francesco Mattioni

Coordinatore Dottorato

Bertoni Federico

Relatore

Meneghelli Donata

Esame finale anno 2008

INDICE

| | |
|---|-------|
| Introduzione | 5 |
| Capitolo 1. Sulla mappa | 23 |
| Geographos | 23 |
| Produzione di spazio e spazi di rappresentazione | 158 |
| Orizzonti di fuga | 186 |
| Capitolo 2. Cartografie e Scacchiere | 227 |
| <i>Le città invisibili</i> | ..227 |
| <i>rue Simon-Crubellier 11, Paris</i> | ..263 |
| <i>La Linea Mason-Dixon</i> | ..298 |
| Capitolo 3. Labirinti | ..357 |
| Bibliografia | ..619 |

Introduzione

D'altronde, il problema centrale è insolubile: l'enumerazione, sia pure parziale, d'un insieme infinito.

[...]

vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, perché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo¹.

Non si potrebbe esprimere meglio la corrispondenza labirintiforme che raccorda l'immagine e la sua rappresentazione, né certo lo potrà questo lavoro di ricerca. L'arte del fantastico di Borges raffigura <<la disperazione di scrittore>>² di fronte al nodo gordiano del voler riprodurre il *simultaneo* tramite gli strumenti del *successivo*. Dilemma essenzialmente *linguistico*, quindi. E proprio questo problema di trascrizione della simultaneità in-comprensibile delle immagini del mondo nel processo di riproduzione comunicazione comprensione sequenziale delle stesse, è l'obiettivo della presente ricerca. Campo vasto quant'altri mai, né potrebbe essere diversamente, dato lo spunto vertiginoso d'abisso in *trompe l'œil* fornito da Borges. Eppure è lo stesso scrittore argentino a suggerire anche il particolare scorcio da cui osservare questo caleidoscopio simultaneo e infinito:

¹ J. L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1952, trad. it. a c. di F. T. Montalto, in *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 165.

² *Ibid.*, p. 164.

vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigine e piansi, perché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo³.

L'Aleph, la <<prima lettera dell'alfabeto della lingua sacra>>⁴, è il segno di discendenza, ispirazione o mutazione divina⁵, articolato dall'uomo per parlare il mondo. E' il morfema basico, genico, archetipico, del linguaggio. La tessera minima dalle cui molteplici permutazioni e declinazioni è possibile costruire la struttura a complessità organica crescente della lingua. Che si espande e si diversifica per estendere il dominio del comunicabile avvicinandolo asintoticamente all'*inconcepibile universo* in un rapporto di reciproca rivelazione. Il campo di ricerca va così precisandosi intorno alla forma linguistica che si propone in una relazione di riflessività nei confronti di un altro da sé altrimenti irriducibile. E proprio l'ambito formale - *figurale* - acquista nelle parole di Borges, enciclopedico filologo del fantastico, un'importanza epistemologica decisiva. La lettera dell'Aleph, infatti,

ha la figura d'un uomo che indica il cielo e la terra, per significare che il mondo inferiore è specchio e mappa del superiore⁶.

La lettera per eccellenza, lettera d'esordio degli alfabeti umani, è la trascrizione in grafia di un uomo in azione conoscitiva, colto cioè nell'atto di osservare, riprodurre, comunicare e ordinare il mondo. E' segno dell'uomo come entità produttrice di segni. E' scrittura che racchiude nella sua evidenza espressiva il

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵ *divino* nel senso etimologico di *numinoso, celeste, profetico*.

⁶ J. L. Borges, *L'Aleph*, cit., p. 169.

gioco di fattori che la interessano, la agiscono e la determinano. L'*Aleph* è l'emittente e il destinatario, il messaggio e il referente, il codice e il canale, il campo di comunicazione e il rapporto dinamico che intercorre tra i vari fattori all'interno di quel campo. In una parola, appunto, è *l'inconcepibile universo*. La forma linguistica adottata per la rappresentazione del mondo è già in se stessa, dunque, nella sua dimensione di significante, polisemica. Ha cioè la capacità metalinguistica di rappresentare contemporaneamente - *simultaneamente* - il complesso intreccio del codice di traduzione con la refrattarietà del referente e la prospettiva ideologica, i presupposti sistemici, le modalità operative, il processo linguistico stesso che la traduzione sottendono. Da ciò la riflessione doppia e spiraliforme espressa da Borges. Da ciò la crucialità epistemica racchiusa - come un <<Aleph all'interno d'una pietra>>⁷ - in narrazioni che raffigurano la raffigurazione narrativa, in racconti dell'avventura linguistica, alla ricerca del mondo in-comprensibile attraverso le immagini comprensive prodotte dall'uomo e dell'uomo linguistico errante all'interno del suo mondo comunicante di immagini.

La presente analisi considera sostanziale, a tale riguardo, una forma linguistica particolare, descritta dallo stesso Borges tra i grafemi del suo *Aleph*: la mappa. La lettera cosmogonica, per quanto originaria, non è neutra ma esprime già intenzionalità e discrezionalità. Comunica cioè, prima di tutto e dentro ogni suo messaggio - secondo procedimenti di dissimulazione variabili -, una volizione e una valutazione. L'intenzione basilica coincide con la volontà di ordine, con il bisogno/desiderio di strutturare il caos mostruoso del mondo pre-logos e oltre-logos, per renderlo comprensibile e comunicabile alla coscienza, *abitabile* per l'uomo. Il giudizio originario è invece implicito nella prima organizzazione del mondo in *mondo inferiore* e *mondo superiore*, nella dimensione del nume - il cenno (del capo), l'indicare l'alto, il cielo, l'autorità -, e nel territorio dell'infero - ciò

⁷ *Ibid.*, p. 170.

che sta più in basso, il sottostante, il defunto, colui che non compie e non sente più nulla, il sottoposto a giudizio. Questo intricato convergere di forze vettoriali linguistiche appare rappresentato in un duplice riflesso proprio nella mappa-specchio dell'*Aleph* borgesiana. La mappa cioè si presenta come segno per il testo, per qualsiasi testo, soprattutto per quel particolare testo la cui capacità di rappresentazione, riflessione e meta-comunicazione è massima, vale a dire il testo letterario. Per mappa, l'analisi presente intende una forma simbolica, un particolare caso cioè di dispositivo ermeneutico che simultaneamente rappresenta il mondo e il suo stesso processo di rappresentazione. La geografia, in tal senso, diventa simbolo di ogni *grafia*, rappresentazione oggettivata e analogica insieme e *in fieri* problematico costante, del campo linguistico, del codice segnico, dei parlanti e dei parlati agenti esso, in esso e da esso. La scrittura come azione panica, onnicomprensiva e universalizzante nella sua intenzionalità, trova nella mappa - *geographos*, scrittura del mondo <<in quanto serve di abitazione al genere umano>>⁸ - la sua rappresentazione sia in quanto prospettiva e prassi percettivo-conoscitive, sia come medium e sistema realizzati di percezione e di conoscenza. La mappa si dà in quanto strumento linguistico di descrizione e organizzazione del mondo - narrazione del mondo - e alfabeto essa stessa, cioè macchina produttrice di segni e di significati, forma generatrice di altre forme, metanarrazione. Punto di partenza della presente ricerca è quindi un presupposto metodologico che prende a modello di analisi il lavoro di Erwin Panofsky e la sua elaborazione della prospettiva come forma simbolica⁹. Nella sua opera del 1927, Panofsky individua nelle procedure artistico-geometriche di resa dello spazio non semplicemente lo specifico tecnico e l'intenzione

⁸ Cfr. La voce *geografia* del *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* in www.etimo.it. Data ultima consultazione 15/11/2007.

⁹ Cfr. E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig, 1927, trad. it. a c. di G. D. Neri, *La prospettiva come <<forma simbolica>> e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 2001.

di verosimiglianza, ma l'espressione effettiva ed effettuante di un contenuto filosofico, ideologico, spirituale, concettuale, storico. La particolare resa dello spazio formulata attraverso la prospettiva rinascimentale è pienamente una visione del mondo, è cioè la costruzione e l'espressione di una determinata, intenzionata, sistemica idea del mondo. La rappresentazione concreta dello spazio è segno di una rappresentazione ideologica - politica - dello spazio. La prospettiva realizzata diventa quindi il testo da leggere e interpretare nelle sue evidenze e nelle sue oscurità per comprendere l'occhio che produce sia la prospettiva sia le immagini, entro i suoi confini, circoscritte e individuate. In questo senso, la mappa, l'immagine speculare e in scala del mondo, è al pari della prospettiva, una forma simbolica, un artificio linguistico di significante e significato che rivela per celare, ma che può rivelare pur celando. Un'iscrizione, dunque, da contestualizzare, emendare, decifrare, collazionandola al contempo ad altre lezioni, ad altri alfabeti. E' lo stesso Ernst Cassirer, ispiratore delle analisi di Panofsky, a estendere il concetto di forma simbolica all'ambito del linguaggio in senso lato¹⁰. Nella concezione neokantiana del filosofo tedesco, la prospettiva in arte e la mappa in cartografia, così come il testo narrativo e l'analisi scientifica, sono momenti particolari di modalità fondamentali della comprensione del mondo, la quale si attua a partire dalla produzione antropica di immagini su esso. Tale produzione del mondo si estrinseca attraverso visioni linguistiche strutturate e intenzionate quali il linguaggio, appunto, la conoscenza stessa, il mito e la scienza, appaiate nella loro forma completamente simbolica di metanarrazioni, con il mito anzi collocato in una posizione primigenia in quanto generatore

¹⁰ Cfr. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll. (vol. 1: *Die Sprache*, 1923; vol. 2: *Das mythische Denken*, 1925; vol. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, 1929), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1923-29, trad. ingl. a c. di Ralph Manheim, *The Philosophy of Symbolic Forms*, 3 voll., 1953-57, (vol. 1: *Language*, vol. 2: *Mythical Thought*, vol. 3: *The Phenomenology of Knowledge*), Yale University Press, New Haven & London, 1965.

archetipico e organico di simboli, in contrapposizione al processo successivo di astrazione determinato e inscritto nella prospettiva geometrica che ne rappresenta la più completa raffinazione. Questo tessuto di simboli dalla provenienza e formazione eterogenee, si sovrappone al reale fisico e, di fatto, lo sostituisce nel rapporto percettivo, cognitivo ed espressivo dell'uomo con il (suo) mondo. L'altro da sé, infatti, si dà sempre all'uomo in termini di simbolo ritornante. Per Cassirer, il simbolo, e le forme linguistiche che lo concretizzano, diventa quasi l'organo di contatto necessario ed essenziale tra pensiero e oggetto del pensiero. Non è solo veicolo di espressione del pensiero, ma modalità di produzione del pensiero stesso. Il concetto si forma esclusivamente nel processo di produzione del simbolo che lo esprime. Il linguaggio è quindi l'attività umana per eccellenza che, al pari dell'uomo figurato nell'*Aleph* di Borges, organizza l'esperienza - *l'incomprensibile universo* - traducendola in simbolo, in testo leggibile, comunicabile, accessibile, cioè nel suo umano, simbolico, testuale mondo abitabile. L'uomo infatti appare completamente *alieno* rispetto al mondo naturale, egli non è semplicemente raffigurato nell'*Aleph*, egli è l'*Aleph*, incommensurabile al naturale fisico quanto un marziano, nell'ecosistema terrestre. Egli è individuato piuttosto dalla sua specificità di *animal symbolium*. Il simbolo è il medium per eccellenza, la modalità basica di contatto e passaggio tra il concreto e il concetto. E la forma simbolica è la strutturazione linguistica che permette l'espressione piena e organizzata, oggettivata, dell'uomo in quanto complesso, storico, culturale, soggettuale intersecarsi e stratificarsi di idee. Di spirito, come lo definisce Cassirer. Il quale per spiegare il gradiente differenziale di razionalità tra scienza e mito, fa ricorso proprio alle specifiche e irriducibili intuizioni dello spazio prodotte rispettivamente dalle due modalità di comprensione del mondo. Lo spazio mitico è concreto e tende all'universalità, mentre lo spazio geometrico è un'organizzazione astratta, uno *spazio strutturale*. Al di là della gerarchizzazione proposta da

Cassirer, la sua teoresi interessa il presente lavoro di ricerca soprattutto per la tensione volta ad analizzare criticamente le condizioni di possibilità del fatto culturale e ad individuarne le intelaiature storico-culturali. Sottraendo per tale via immediatezza a ogni produzione formale del pensiero, Cassirer ne contestualizza e relativizza la validità e il campo di attuazione. Nonostante la sua stessa gerarchizzazione, infatti, o forse proprio a partire da essa, Cassirer recupera dignità e valore intrinseci a ogni formalizzazione del pensiero. Anche il mito, in quest'ottica critica, manifesta una propria logica e una propria coerenza pre-scientifiche, certo, ma valide al pari della scienza nel loro procedimento di traduzione in simbolo dell'esperienza antropica del mondo. Anche il mito, infatti, è una forma simbolica *pratica* che esprime il tentativo *seriale* di ordinare in successione il molteplice *simultaneo* e di impostare le possibilità di prassi gnoseologiche e fattive interne all'*ordo* stabilita. Anche esso, come qualsiasi altra forma simbolica, non ricopia né descrive *tout court* la realtà, ma produce e organizza secondo la propria inimitabile e originaria struttura la propria specifica *imago mundi*. Ogni forma produce quindi una caratterizzante metanarrazione del mondo, nel senso che concretamente esprime l'immagine e contemporaneamente le modalità, il processo, la prospettiva, il sistema concettuale e il soggetto dietro e dentro quella stessa immagine. Da ciò la qualità processuale del linguaggio, che non è mai un'entità compiuta ma un'opera continuamente aperta, una prassi a mutazione costante, un medium mobile, o nomade. Il linguaggio è infatti un codice storico non di riflessione passiva del reale, ma di riproduzione attiva e *realizzante*. Il linguaggio cioè non copia una cosa già data, ma crea se stesso in quanto cosa significativa nel suo medesimo processo di iscrizione ed espressione in quanto simbolo. Il segno quindi riflette non la cosa ma il sistema storico-culturale, ideologico e spirituale, che lo traccia. E' allora possibile, secondo la formalizzazione di Cassirer, ricavare dall'osservazione del segno formale il percorso che lo ha determinato, ricostruire

l'immagine del mondo soggiacente, perché diffusa, frammentata nei suoi componenti base o celata nelle sue intenzioni e architetture sistemiche, alla forma che la rende evidenza sensibile.

Partendo dalle teorizzazioni di Cassirer sulla forma simbolica, Panofsky giunge ad affermare che la prospettiva rappresenta una *struttura mitica*:

Ma se la prospettiva non è un momento rientrante nell'ordine dei valori, essa è tuttavia un momento stilistico; anzi, se vogliamo adottare anche nella storia dell'arte il termine felicemente coniato da Cassirer, essa è una di quelle "forme simboliche" attraverso le quali "un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo"¹¹.

Essa è il medium quintessenziale, la strategia formale di contatto tra l'uomo in quanto interiorità e ogni dimensione esteriore ulteriore. E' il linguaggio archetipico con cui l'uomo parla il mondo, inteso come esperienza linguistica e comunicativa, in sé e se stesso nel mondo prodotto.

Un apporto importante all'approccio metodologico della presente ricerca lo fornisce l'opera di Aby Warburg¹², la cui ricerca nel campo della cultura e della storia dell'arte - determinante per lo stesso Panofsky - arriva a tracciare una vera e propria *mappa* delle immagini archetipiche - mitopoietiche - della memoria occidentale, costituita dal succedersi e intrecciarsi di miti, figure, parole, simboli molteplici. Già l'approccio filologico meticoloso e la lettura interdisciplinare delle opere d'arte (deflessa attraverso le lenti della storia dell'arte, ma anche della religione, dell'antropologia, dell'economia politica, della

¹¹ E. Panofsky, *La prospettiva come <<forma simbolica>> e altri scritti*, cit., p. 50.

¹² Cfr. Il progetto incompiuto del *Bilderatlas* intitolato a *Mnemosyne* e A. Warburg, *Einleitung in Bilderatlas Mnemosyne*, 1929, in A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin, 2000, trad. it. a c. di B. Müller, M. Ghelardi, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Arago, Milano, 2002.

sociologia, tutte discipline che entrano negli strumenti ermeneutici di Warburg) permette un'esemplare focalizzazione sfaccettata del campo di indagine e l'apertura della prospettiva a punti di vista eterogenei. Nella sua analisi, Warburg giunge a formulare il simbolo nei termini di una particolare cristallizzazione culturale e storica di un determinato immaginario collettivo. Tali cristallizzazioni non si esauriscono entro i confini della cultura e del momento storico che le ha prodotte, ma diventano altrettante sfaccettature dell'*Aleph* su cui si specchiano successive culture, successivi momenti storici. Ciò che cambia è però l'intenzionalità che presiede al recupero e alla rilettura di tali cristallizzazioni formali. Esse non scompaiono mai del tutto, anche quando vengono esplicitamente rinnegate da sistemi formali antitetici, piuttosto le forme cristallizzate si sedimentano all'interno della stratificazione del procedimento formale del linguaggio, pronte a ritornare, come rimosso, rimembranza, recupero, più o meno deformato. Non a caso Warburg sceglie *Mnemosyne* come figura mitica che presiede al suo progetto di Atlante figurale e simbolico. La memoria costituisce la sostanza concreta, il residuo sensibile e non azzerabile, la traccia allumacata dell'incessante e complicante produzione antropica di forme simboliche. Tanto che Warburg intravede la stessa storia della cultura e dell'arte umane come un'inesausta labirinto-grafia, di cui forme, simboli, parole e immagini, costituiscono i segni morfologici modulari, organizzati e variamente - frattalmente - strutturati in testi incastonati gli uni negli altri. Da ciò, il suo progetto di comporre un atlante per disegnare la mappa, vale a dire il testo eterogeneo, del labirinto del metalinguaggio, la geografia dell'immaginario. Oltre alla novità e profondità eteromorfa dell'approccio analitico e comparativo di Warburg, oltre alle forme archetipiche cardinali rinvenute nella tramatura del suo atlante e che risultano nodali anche per comprendere gli intrecci dei testi al centro del presente lavoro, le sue ricerche propongono un'interessante visione alternativa a quella fornita da Cassirer riguardo la

gerarchizzazione evolutiva delle modalità di produzione delle forme simboliche. Pur essendo lo stesso Warburg influenzato dall'evoluzionismo di stampo darwiniano e inserendosi egli nell'alveo del razionalismo, *il signore del labirinto*, nella sua psicologia storica si volge a indagare la zona d'ombra complementare all'approccio illuministico al processo di mutamento continuo delle forme e alla riformulazione progressiva delle loro coordinate di significato. Per Warburg, innanzitutto, cade il vettore teleologico che rende in Cassirer la struttura formale della scienza un raffinamento evoluto della meno articolata struttura mitica; il suo atlante dunque non ritrae un nitido percorso lineare ascendente, quanto piuttosto un meandro aggrovigliato e ambiguo risultante dallo scontro tra linguaggio mitico e linguaggio scientifico, per il diritto alla *supremazia cartografica* sul mondo. L'approccio contro-illuministico di Warburg si rivela decisivo nella volontà di scendere a indagare le zone inconsce da cui si originano pezzi determinanti, in forma e intenzione, dei simboli. Per tale prospettiva, il suo atlante si presenta come una *geographia* arcaica e una *geographia* dell'arcaico - inteso come patrimonio memoriale delle immagini e delle parole sul mondo -, che al pari dell'*Aleph* di Borges, considera l'evidente - *Gé* - e il nascosto - *Ctòn*. Il tutto per rinvenire e ri-immettere nel sistema tutte, ma ri-parlate e rinnovate, le potenzialità di energia semantica e comunicativa racchiuse nei simboli e nelle immagini, cioè nelle mappe, del mondo. Per Warburg, l'immagine è lettera viva, ne percepisce tutta la carica di segno antropico, espressione totalizzante di uno stratificarsi memoriale e *biologico*:

The formal approach to the image - devoid of understanding of its biological necessity as a product between religion and art - [...] appeared to me to lead merely to barren word-mongering¹³.

¹³ E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*. With a memoir on the history of the library by F. Saxl, Oxford; Phaidon, Chicago, 1986 (1970), p. 88.

Il suo atlante è però anche un immenso progetto incompiuto di mosaico d'immagini. Un puzzle che la morte dell'autore ha lasciato incompleto. *Mnemosyne* infatti avrebbe dovuto essere la composizione di stampe fotografiche, riproduzioni di opere d'arte (sculture, dipinti, disegni, francobolli). In ciò, pare innegabile l'affinità con il progetto del Bartlebooth perechiano, sia nell'impianto sia nell'esito. E sia, soprattutto, nel metodo di procedere, tenuto conto degli ovvi distinguo. L'atlante di Warburg tenta di mappare le migrazioni delle forme simboliche, di disegnare quindi il mondo secondo le sue rappresentazioni. Così come progetta di fare Bartlebooth. Al posto di marine, Warburg intende organizzare la sua ricomposizione attorno a due filoni tematici principali: la tradizione astrologica in relazione alla storia delle divinità antiche, le migrazioni storiche e geografiche delle <<formule del pathos>> (*Pathosformeln*) e della <<eloquenza del linguaggio mimico>> (*gebärdensprachliche Eloquenz*). Obiettivo principale di *Mnemosyne* è aprire nuovi e originali orizzonti ermeneutici, tracciare piani di fuga lungo cui guardare a tutt'occhi. L'opera è una combinazione di immagini e testi di accompagnamento, e il suo significato scaturisce dai nessi e dagli accostamenti molteplici che è possibile istituire - in sincronia e diacronia - tra i diversi tasselli figurativi. L'atlante, significativamente, si presta a una consultazione libera e mobile, alla ricerca di un percorso che permetta di comprenderne il messaggio, o i messaggi. Come avviene anche nelle *Città invisibili*, di cui il modulo pentapartito delle *Città e la memoria* costituisce solo il nesso più evidente con la mappa mitopoietico-mnestica di Warburg. Il progetto di Warburg è infatti stato paragonato ai collage contemporanei¹⁴. Al criterio plastico di questi però sostituisce un criterio semantico che lo avvicina maggiormente ai collage di Perec e di Calvino. Soprattutto ai collage di mappe, quali sono appunto *La vie mode d'emploi*, *romans* e *Le città invisibili*. L'atlante di Warburg, infatti, mira a

¹⁴ Martin Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in Hofmann - Syamken - Warnke 1980, pp. 113-186.

ricomporre il puzzle delle rappresentazioni del mondo, a mappare il mondo antropico dell'immaginale:

introdurre consapevolmente una distanza tra l'Io e il mondo esterno è ciò che possiamo senza dubbio designare come l'atto fondatore della civiltà umana¹⁵.

La stessa civiltà umana, quindi, nasce per Warburg dalla definizione di uno spazio, un luogo sacro in cui danzare il contatto e la comunicazione tra Io e Mondo, tra il sé e l'altro da sé, un medium che permetta il transito:

se lo spazio così aperto diviene substrato di una creazione artistica, allora la consapevolezza della distanza può dar luogo a una duratura funzione sociale, la cui adeguatezza o il cui fallimento come mezzo di orientamento intellettuale equivalgono appunto al destino della cultura umana¹⁶.

La cultura è una questione di orientamento - *orientierung* - e di atlanti adeguati ad assicurare ordine al caos del non mappato. L'orientamento è realizzato tramite l'oggettivazione dell'incomprensibile in immagini cognitivamente afferrabili. Tramite il linguaggio. E' infatti con l'espressione che si definisce la distanza tra interno ed esterno, il *denkraum*, lo spazio per il pensiero. L'immagine parla il mondo, il nome conferisce potere su ciò che designa, la mappa è l'unico medium possibile che permette l'attraversamento. Le immagini e i nomi - discreti simbolici - sono successivamente inseriti in serie ordinate, in *continuum* linguistici che, condivisi e ricordati, si strutturano in pensiero astratto, religione, cultura. La visione del mondo non procede per folgorazioni frammentarie e puntuali ma si codifica in paradigma prendibile estensivo sempre più cogente.

¹⁵ Aby G. Warburg, , *Einleitung zum Mnemosyne Atlas* (1929), in Fliedl - Geissmar, 1992, pp. 171-173, trad. it. a c. di G. Sampaolo, in Spinelli - Venuti, 1998, pp. 23-26.

¹⁶ Ivi.

Il *denkraum* coincide quindi con il luogo del *cognitive mapping*, e tende alla sovrapposizione totalizzante sulla zona d'incomprensione al di là della conoscenza umana. Dal mito, l'orientamento dell'uomo nel mondo procede verso la scienza, verso la colonizzazione piena e totale di un mondo impenetrabile decifrato e ridotto alla sua proiezione astratta su tavola cartesiana. I prodotti della simbolizzazione costituiscono le tessere della composizione di un *denkraum* via via più chiaro e completo, dell'immagine di un mondo abitabile via via più esteso. In questa ricostruzione razionale del rapporto uomo-mondo i prodotti di forme non scientifiche della rappresentazione - la magia, la religione, l'astrologia, il feticismo, il mito, la finzione - costituiscono pezzi i cui contorni non tornano, i cui bordi non collimano e anzi infrangono la linearità del già dato per assodato. Per Warburg questo costituisce soprattutto un problema, in quanto evidenzia il venir meno della capacità di orientamento dell'immagine¹⁷. La cultura umana coincide, in quest'ottica, con la *summa* rappresentativa sedimentatasi storicamente dei tentativi dell'uomo di disegnare il suo rapporto con il mondo. La mappa del mondo veicola la volontà/ansia di ampliare il rappresentabile/rappresentato a scapito dell'ignoto, luogo incerto del panico. E' preannunciata, nella riflessione warburghiana, la riemersione di un mitologema che è richiamato in causa da Franco Farinelli - come si vedrà - per spiegare anche la scrittura della Terra, il mito di Dioniso e Apollo. Dioniso e Pan, cioè il tutto inaccessibile del mondo nella sua pienezza. I Titani lo infrangono per vendetta nei confronti del Padre e il fratello Apollo ne ricompone i pezzi sul piano dell'ara. Farinelli legge in questa forma il primigenio organico gesto della *geographia*, mentre per Warburg, esso raffigura l'ondeggiamento tra due paradigmi percettivi alternativi non integrabili, mito e ragione, *pathos* e

¹⁷ Cfr. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 193, p. 197, p. 246.

*ethos*¹⁸. Ciò che li polarizza è la percezione della distanza tra soggetto e oggetto, operazione cognitiva preliminare - secondo Warburg - a ogni costruzione umana del senso e alla fondazione di un'ecumenica *sophrosyne*, di un *denkraum* abitabile in armonia. Per Warburg, tuttavia, la dicotomia non può risolversi in evoluzione lineare. Il *logos*, lo sguardo distanziante, può sovrapporsi alla carica indeterminabile e frammentante del *pathos*, può organizzarla e ricompilarla in un disegno - una forma - di senso pieno e unitario, ma il potenziale patetico non può mai essere deietto completamente. Esso anzi permane nel fondo, è lo sprofondamento della forma, il suo *humus*. La terra ctonia speculare a Gaea. E' il satiro periboetos, che grida freneticamente, è la memoria dell'infrazione originaria implicata dal procedere logico, dello spezzettamento del mondo per ridefinirlo in termini comprensibili. L'atlante warburghiano è infatti *Mnemosyne*, compendio delle forme prodotte dall'umano *logos*, ma contemporaneamente ricognizione sotterranea del patrimonio memoriale del *pathos* magmatico da cui esse sono state forgiate e che sempre continua a concretizzarle e a ri-forgiarle:

i simboli perforano, per così dire, il piano del presente con il loro carico di passato. Il mito sopravvive nel *logos*¹⁹.

¹⁸ Scrive a questo proposito Georges Didi-Huberman: <<Warburg - è entrato nella storia dell'arte attraverso la porta "Rinascimento - ovvero sopravvivenza - dell'Antichità" nello stesso modo in cui Nietzsche è entrato in filosofia attraverso la porta "nascita - e sopravvivenza - della tragedia". In entrambi i casi vediamo fronteggiarsi Dioniso e Apollo, *pathos* ed *ethos*. La storia dell'arte warburghiana, da questo punto di vista, è stata, fin dai suoi primi lavori sul Botticelli del 1893, una *patologia*, nel senso di una *scienza archeologica del pathos antico* e dei suoi destini nel Rinascimento italiano e nordico>>. *Préface. Savoir-mouvement*, in Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, 1998, pp. 7-20.

¹⁹ Roland Kany, *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli*, in <<Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa>>, s. III, XV, 4 (1985), p. 1275.

E' l'immane incontrollabile fondo primordiale della memoria - collettiva -, l'orizzonte da cui si levano le *pathosformeln* warburghiane, morfemi originari della *dynamis* passionale, che muove mentre lo sguardo ragionante vuole fissare, veicoli linguistici di metamorfosi e metempsicosi semantiche. La loro raffigurazione più espressiva, agli occhi di Warburg, è costituita dalle *menadi danzanti* che trasmigrano mutando dall'antichità al Rinascimento. Forma simbolica decisiva anche per il presente lavoro, essa infatti unifica organicamente la Signora del Labirinto - che perde e traghetta -, la sacerdotessa di Dioniso - di ciò che è da scoprire sotto i frammenti -, la danza a meandri della *geranos* che muovendo disegna la vita. Esperienze della rappresentazione del contatto Io - altro da sé, che sono linguaggio, luogo stesso in cui diventa possibile esprimere, *aleph*. Il suo atlante, quindi, si prefigge di mappare il patrimonio memoriale delle immagini e dei gesti, delle espressioni, per permettere il recupero e il riutilizzo delle energie comunicative in essi iscritte e conservate. L'atlante di Warburg è anche *souvenir*, mappa e ricordo insieme del luogo per eccellenza umano, l'ecumene del linguaggio. Edgar Wind, in proposito, scrive:

Warburg era convinto che nel proprio lavoro, quando rifletteva sulle immagini che stava analizzando, adempiva a una funzione analoga a quella della memoria pittorica, quando la mente - sotto l'impulso costrittivo all'espressione - sintetizza spontaneamente immagini, ovvero il ricordo di forme preesistenti. La parola *Mnemosyne*, che Warburg aveva fatto iscrivere sopra la porta d'ingresso del suo istituto di ricerca, va intesa in questo duplice senso: per ricordare allo studioso che nell'interpretare le opere del passato egli agisce come uno a cui è stata affidata l'amministrazione di un magazzino dell'esperienza umana, e perché, contemporaneamente, si ricordi che questa esperienza è essa stessa un oggetto di ricerca, che ci richiede di usare il

materiale storico per indagare il modo in cui la "memoria sociale" funziona²⁰.

L'opera di Warburg, appare in un certo senso affine all'opera dei tre autori presi in esame, anch'essi infatti si rifanno alle rappresentazioni come accesso privilegiato e allo stesso tempo oggetto specifico della ricerca: la narrazione costituisce il metodo e il campo di indagine, il linguaggio rincorre se stesso. *Le città invisibili*, *La vie mode d'emploi*, *romans* e *mason & Dixon* sono, in un certo senso e secondo la prospettiva parziale qui adottata, atlanti di *Mnemosyne*, mappe linguistiche dell'arte cartografica, cioè della scrittura umana per simboli - *patologica* e "*geoctonia*" - del mondo.

Il presupposto metodologico - e teorico - di questa ricerca, vuole prendere come punto di partenza la definizione di forma simbolica e trasporta alla cartografia, considerata in senso lato, vale a dire come arte e tecnica dell'iscrizione di mappe. E di più, come *poiesis*, cioè come consapevolezza critica e autoriflessione sulle modalità e le strategie di scrittura e riproduzione dell'oggetto preso a referente. La mappa è dunque in questo contesto considerata nella sua essenzialità linguistica di struttura mitica che realizza sulla carta una particolare, storica, ideologica e intenzionale immagine del mondo. Lo scopo della ricerca consiste nell'analizzare l'uso, la destrutturazione e ricombinazione che di tale linguaggio simbolico-cartografico danno Italo Calvino, Georges Perec e Thomas Pynchon all'interno dei loro testi, essi stessi letti come fossero mappe simboliche delle eterogenee e concorrenti visioni del mondo il cui intreccio costituisce il mondo stesso. La narrazione, infatti, - almeno come è intesa e praticata fattivamente da questi scrittori - appare l'unico senso davvero a nostra disposizione per l'interazione con il nostro

²⁰ Edgar Wind, *Il concetto di <<Kulturwissenschaft>> in Warburg e il suo significato per l'estetica*, (1931), in *L'eloquenza dei simboli - La Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione* (1983), trad. it. a c. di E. Colli, Adelphi, Milano, 1992, p. 44.

(ir)reale, con la Terra dell'umano, la Zona d'incrocio dei complotti, il nodo gordiano del mondo, che è *complicitum*, intreccio avvolto discordemente insieme da tutti gli sguardi. E solo se la comprensione si fa finzione, se lo sguardo adotta la forma del *trompe l'œil*, essa diventa prassi utile per la verità, letteraturizzazione taumaturgica della vita.

L'immagine del mondo [...] significa quindi non una raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine.

[...]

Non è che l'immagine del mondo da medievale che era divenga moderna; ma è *il costituirsi del mondo a immagine ciò che distingue e caratterizza il mondo moderno*²¹.

²¹ Martin Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, (1950), trad. it. a c. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo in Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1991, pp. 87-89; il corsivo è mio.

Capitolo 1.

Sulla mappa

Geographos

Dal punto di vista teorico [...] l'oggetto della geografia umana è la comprensione della simultaneità spazio-temporale nella strutturazione dei processi sociali. In altre parole, la geografia umana è lo studio della *contemporaneità* dei processi sociali attraverso lo spazio e il tempo²².

La geografia può quindi dare accesso alla possibilità di

sfidare il mito epistemologico del progresso cumulativo di una scienza obiettiva lanciata verso la produzione di descrizioni sempre migliori della realtà

[...]

permette di ridefinire la rilevanza sociale della cartografia

[...]

può favorire un completo inserimento della cartografia nell'analisi interdisciplinare del testo e della conoscenza.

Il *discorso* di Foucault, le nozioni derridiane di *metafora* e *retorica* e il nesso *potere/sapere* sono ormai stati adottati in molti ambiti disciplinari e da molti campi del sapere²³.

²² M. Dear, *The postmodern challenge: reconstructing human geography*, <<Transactions of the Institute of British Geographers>>, 13, 1988, pp. 191-214, trad. it. in C. Minca, *Introduzione alla geografia postmoderna*, CEDAM, Padova, 2001, pp. 262-274.

²³ B. Harley, *Deconstructing the map*, *Cartographica*, 26, 1989, p. 20, trad. it. in C. Minca, *Introduzione alla geografia postmoderna*, op. cit., p. 258.

Parafrasando Franco Farinelli²⁴, una mappa si fonda sempre su una duplice fiducia. Da una parte, si presuppone la fiducia che lo spazio oggetto di rilevazione abbia un ordine, per quanto intrinseco, scalare, sfuggente a un'osservazione superficiale e non percettivamente calibrata. Dall'altra, si confida nella possibilità che tale ordine da ri-costruire, sia poi ri-producibile sulla carta, sulla pagina, tramite segni. Questi segni sono quindi investiti della potenzialità linguistica di comunicare quell'ordine scalare funzionalmente ricomposto. Se tuttavia "non si può scrivere un trattato su una realtà che non è fattualmente tratteggiabile"²⁵, occorrerà interrogare le possibilità e le modalità di riproduzione segnica, indagare la pertinenza stessa della mappa riguardo all'oggetto della sua ri-comprensione e rivelazione. Oggetto della mappa è a tutta prima lo spazio misurabile, geografico, topografico, urbano, antropico, tomografico, cosmologico. Ma Farinelli ricorda, a proposito del *libro di geografia*, che

esso, anche se l'autore non se ne accorge, si riferisce fin dall'inizio al mondo intero, a quella cosa che, senza più saperlo, indichiamo ogni volta che allarghiamo le braccia per significare rassegnazione: gesto che si riferisce all'impossibilità del compito che occasionalmente si ha davanti, ma che appunto deriva dal primo originario tentativo, quello di afferrare e portare con sé, nella direzione voluta, la <<totalità dei fatti>>²⁶ di cui il mondo si compone²⁷.

²⁴ Cfr. Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003.

²⁵ Tomas Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, 1971, Einaudi, Torino, p. 9.

²⁶ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, Routledge and Kegan Paul, London, 1922, I.I, trad. it., *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1989.

²⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 3.

Lo spazio misurabile si allarga dunque non tanto nell'*oggetto compreso* dalla percezione normativa, quanto nel *conato di comprendere*, tutto il percepibile e con esso, forse, il soggetto e la percezione stessi all'opera. La totalità è il mondo, sfera geometricamente perfetta, paradigma universale di comprensione, ma allo stesso tempo *palla*, oggetto ludico e sinonimo di bugia. Il *planetario* sembra comunicare subito, come una tautologia, l'ambiguità dell'opera di riproduzione dell'*ordo orbis*, <<spazio logico>>²⁸ e spazio ludico, misurazione e impossibilità di determinazione, definizione e invenzione. Secondo Farinelli, lo spazio logico di Wittgenstein corrisponde esattamente alla rappresentazione cartografica, alla mappa. Il *Tractatus* sarebbe

il più coerente tentativo mai compiuto di comprensione geografica del mondo, fondata cioè sulla riduzione di quest'ultimo a una carta geografica²⁹.

L'atto - la volontà - di comprensione geografica rinviene nel tracciato segnico su carta, nella trascrizione bidimensionale, nell'organizzazione grafica del foglio, non solo e non tanto uno strumento, quanto piuttosto il proprio nucleo ermeneutico più fecondo. Disegnare una mappa, "squadrare un foglio con riga e compasso"³⁰, equivale a "ridurre il mondo a spazio"³¹, a transcodificare il reale muto e inaccessibile in linguaggio, in luogo analiticamente agibile. La linea è il morfema e insieme il semantema base di ogni scrittura, sia essa alfabetica, geometrica o relativa a qualsiasi prassi, il più infinitesimale e indivisibile segmento della riduzione di ogni alterità assoluta, del caos pre-logico e illogico, a codice di contatto covalente e computabile, al gesto della comunicazione, al *logos*. Ciò che risulta determinante nel discriminare tra disegno e rappresentazione

²⁸ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., I.3.

²⁹ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 3.

³⁰ *Ibid.* p. 4.

³¹ *Ivi.*

cartografica è lo stesso fattore che differenzia un'osservazione immediata e inavveduta da una misurazione in grado di cogliere i rapporti scalari tra gli elementi dell'osservazione, di rilevare la matrice modulare soggiacente alla superficie uniforme, di riprodurla semplificandola in un *testo cartografico*. La mappa appare allora come il testo - racconto o equazione, *mimesis* geometrica o diegesi digressiva - del Mondo. Tramite la mappa "il mondo può finalmente trasformarsi nel suo modello"³², diventare discorso e collegarsi alle capacità esegetiche e comunicative dell'uomo. Farinelli ricorda che questa trasformazione passa attraverso tre successivi stadi: la geografia, in quanto descrizione, riduce il mondo alla Terra; la Terra è ridotta quindi alla sua estensione superficiale; la superficie della Terra è ridotta infine alla mappa. Il mondo è una complessa, gerarchizzata, difficilmente formalizzabile, antropocentrica griglia di relazioni di potere. Per individuare però lo spazio in cui l'uomo si trova a vivere e interagire, si è scelto di semplificare l'ermetica struttura-Mondo (*world, monde*) nella maggiormente decifrabile superficie-Terra (*earth, terre*).

"Quella che nei suoi diciassette libri di geografia Strabone descrive non è la Terra nel suo insieme, ma soltanto quella parte che egli conosce e per la quale possiede il linguaggio: qualcosa che nella geografia classica prende il nome di <<ecumene>>, il mondo così com'è conosciuto e abitato"³³.

Per Carl Ritter³⁴ la superficie terrestre corrisponde a un'enorme - *divina* - scrittura, quindi la geografia ai suoi occhi si presenta come una *Erdkunde*, <<una conoscenza storico-critica della Terra>> elaborata secondo il <<punto di vista umano>>. La Terra appare

³² *Ibid.* p. 5.

³³ *Ibid.* p. 6.

³⁴ Cfr. Carl Ritter, *Einleitung zur allgemeinen vergleichenden Geographie, und Abhandlungen zur Begründung einer mehr wissenschaftlichen Behandlung der Erdkunde*, Reimer, Berlin, 1852, trad. fr *Introduction à la géographie générale comparée*, Les Belles Lettres, Paris, 1974.

sempre più come la superficie osservabile del Mondo, la sua "base materiale, e perciò visibile"³⁵, il suo epitelio gestaltico. E, infatti, già nel milleduecento, in Spagna, la geografia è paragonata a uno specchio che riflette il mondo³⁶. La macchina metaforica che intreccia a matrice la mappa e la superficie, lo sguardo e lo specchio è intrinsecamente ibrida, nodo medianico covalente e maschiato che tenta di connettere dimensioni e percezioni disgiunte. Come ricorda Farinelli, ciò che noi individuiamo con il vocabolo *Terra*, i greci scomponivano in *Géos* e *Ctòn*, in Gaia, la Terra <<che brilla e splende alla luce>>³⁷ e in ciò che le sta sotto e la completa e *contrario*, il sotterraneo, ctonio, sottocutaneo, cavo, impercettibile o almeno indirettamente accessibile mondo infero. Una complementarità questa che il termine *geografia* sottace, ma che sia la disciplina che la riflessione su essa non ignora. Né la ignorano gli autori presi in esame per il presente lavoro di ricerca: Thomas Pynchon, sin dal suo primo romanzo *V.*, pone la *terra cava* come luogo geografico e meta-letterario, misterico sia per quanto riguarda le possibilità di raggiungimento fisico, sia per quanto riguarda le modalità della sua riproduzione grafica. Una delle molteplici metamorfosi di *V.*, è infatti proprio la Terra stessa, inseguita in ogni sua forma da Stencil, che la prima volta, la nomina citando una frase dai manoscritti del padre "warped by the humid air of many European cities"³⁸:

"There is more behind and inside V. than any of us had suspected. Not who, but what: what is she. God grant that I may never called upon to write the answer, either here or in any official report"³⁹.

³⁵ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 7.

³⁶ Cfr. E. Bull e H. F. Williams, (a cura di), *Semeiança del Mundo. A Medieval Description of the World*, University of California Press, Berkeley, 1959.

³⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 7.

³⁸ Thomas Pynchon, *V.*, (1963), Vintage, London, 2000, p. 53.

³⁹ Ivi.

Nei diari ufficiosi del suo vecchio, spia giramondo, Stencil rinviene, sotto un'indicazione di luogo e data, la traccia e il metodo di ricerca a cui consacrare - e allo stesso tempo per cui sprecare - l'esistenza: il problema è sapere cosa c'è non solo esternamente, ma *dietro e dentro* la superficie. V. appare nel primo romanzo di Pynchon massimamente in tutta un'inestricabile serie di permutazioni femminine, ma pure sempre la sua decifrazione è legata a una mitica città perduta all'estremo Sud del mondo - Vheissu - tanto quanto a un labirintica fogna sottostante *ovunque* alle città della terra:

"his quarry fitted in with The Big One, the century's master cabal, in the same way Victoria had with the Vheissu plot and Veronica with the new rat-order. If she was a historical fact then she continued active today and at the moment, because the ultimate Plot Which Has No Name was as yet unrealized, though V. might be no more a she than a sailing vessel or a nation"⁴⁰.

Se allora V., obiettivo dichiarato del bislacco cast di personaggi e del romanzo eponimo, può essere anche una nazione - alternativamente e vanamente individuata nel Venezuela, nella Valletta e nell'Antartico - o comunque un luogo - labirinto sotterraneo e Vesuvio - il testo nelle sue due superfici, diegetica e meta-diegetica, assume in qualche modo la forma di una mappa, di una misurazione-resoconto, di un diario geografico. La riflessione sul rapporto almeno ambiguo tra il mondo, le percezioni di esso e le trasposizioni su carta delle sue letture è tematizzata da Pynchon già in questo suo primo romanzo, costruito a rotazione tra lo *yo-yoing* di Benny Profane e l'indagine di Herbert Stencil, entrambe eminentemente *geografiche*, nel doppio senso di *Géos* e *Ctòn* indicato da Farinelli.

"V. at the age of thirty-three (Stencil's calculation) had found love at last in her peregrinations through (let us be honest) a

⁴⁰ *Ibid.*, p. 226.

world if not created then at least described to its fullest by Karl Baedeker of Leipzig. This is a curious country, populated only by a breed called "tourists." [...] More than this it is two-dimensional, as is the Street, as are the pages and maps of those little red handbooks. As long as the Cook's, Travellers' Clubs and banks are open, the Distribution of Time section followed scrupulously, the plumbing at the hotel in order - [...], the tourist may wander anywhere in this coordinate system without fear⁴¹.

Appare inequivocabile nel passo l'operazione subita dal mondo, la "riduzione di quest'ultimo a una carta geografica"⁴², riduzione cartografica che forse, in un testacoda conoscitivo, diventa persino *creazione*. Genesi da guida turistica però, planetario da week-end, l'obiettivo massimo - descrivere il mondo - per i fini minimi - venderlo come merce -, la Terra raffigurata nel suo essere sfera e palla insieme, conoscenza e gioco, sempre linguistici s'intende. Per Pynchon la raffigurazione del mondo è sempre agita linguisticamente per segnare uno spazio discorsivo di dominio. Il Baedeker, la carta-guida della Terra, è tracciato per catalogare lo spazio in lotti e gli uomini in turisti, cioè mercato remunerativo per quei lotti.

Tourism thus is supranational, like the Catholic Church, and perhaps the most absolute communion we know on earth: for be its members American, German, Italian, whatever, the Tour Eiffel, Pyramids, and Campanile all evoke identical responses from them; their Bible is clearly written and does not admit of private interpretation; they share the same landscapes, suffer the same inconveniences; live by the same pellucid time-scale. They are the Street's Own"⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 408-9.

⁴² Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 3.

⁴³ Thomas Pynchon, *V.*, cit., pp. 408-9.

L'azione cartografica e la mappa geografica da essa prodotta si configurano quindi come atti linguistici strategici, politici, volti ad assegnare una forma predeterminata e non neutra al campo discorsivo, allo spazio umano, così come è delineato da Lyotard. La geografia, in quanto disciplina, "è una specie di discorso"⁴⁴ e la conoscenza geografica, al pari di ogni altro sapere,

viene e verrà prodotto per essere venduto, e viene e verrà consumato per essere valorizzato in un nuovo tipo di produzione: in entrambi i casi, per essere scambiato⁴⁵.

L'incontro che si realizza all'interno della geografia tra sapere e territorio, tra *gnosis*, *terra* e *doxa*, deve essere parso a Pynchon particolarmente emblematico in relazione alla sua volontà di mettere in mostra le strategie d'acquisizione e colonizzazione da parte dei discorsi egemoni dei canali, delle forme e dei contenuti di percezione/riproduzione del mondo in quanto spazio dei linguaggi che lo tracciano.

This time it was escorting a crew of civilian engineers into some of the worst country on earth. Oh, wild, romantic. Contour lines and fathom-markings, cross-hatchings and colors where before there were only blank spaces on the map. All for the Empire⁴⁶.

Demarcare, disegnare linee per individuare e dominare, transcodificare il mondo in spazio e poi in mappa per il possesso, per l'impero.

Come gli Stati-nazione si sono battuti per dominare dei territori, e in seguito per controllare l'accesso e lo sfruttamento delle materie prime e della mano d'opera a buon

⁴⁴ Lyotard Jean-François, *La Condition Postmoderne* (1979); trad. it. *La Condizione Postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶ Thomas Pynchon, *V.*, cit., p 171.

mercato, è ipotizzabile che in futuro essi si batteranno per dominare l'informazione⁴⁷.

La colonizzazione dei territori è metafora della colonizzazione dei discorsi e, all'interno del discorso geografico, la polisemia dell'immagine si moltiplica e intreccia e complica *ad libitum*. Il problema è dunque centrale in Pynchon e in *Mason & Dixon* si pone come nucleo d'indagine basico e paradigma rappresentativo multisfaccettato. Già in *V.*, però, allo spazio lottizzato l'autore contrappone una mappa apocrifa, una variante ribelle, una strategia d'eversione.

il sistema può e deve incoraggiare questi spiazzamenti perché è in lotta contro l'entropia che lo minaccia ed una novità corrispondente ad una mossa inattesa ed al relativo spiazzamento di questo o quell'interlocutore o di questo o quel gruppo di interlocutori che vi sono implicati può apportare al sistema quel supplemento di performatività che esso non si stanca di ricercare e di consumare⁴⁸.

Il sistema dei discorsi - e la riproduzione geografica che ne costituisce una permutazione particolarmente significativa - non coincide mai con un'univoca espressione di sé, ma interrelato di rappresentazioni eterogenee, in vario grado discordanti e disorientate. Se la Gran Bretagna di fine XIX secolo rappresenta in *V.* l'Impero, l'invisibile, l'irrintracciabile, la giramondo Vheissu raffigura a sua volta la Fuga dall'imperio.

"Vheissu, of course. A summons he couldn't ignore, Vheissu. He understood. Hadn't it been their only nexus for longer than Evan could remember; had it not stood preeminent in his catalogue of outlandish regions where the Establishment held no sway? It was something which, to his knowledge, Evan alone shared with his

⁴⁷ Lyotard Jean-François, *La Condizione Postmoderna*, cit., p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

father, though he himself had stopped believing in the place around the age of sixteen"⁴⁹.

E ancora:

"China, the Sudan, the East Indies, Vheissu had served their purpose: given him a sphere of influence roughly congruent with that of his skull, private colonies of the imagination whose borders were solidly defended against the Establishment's incursions or depredations. He wanted to be left alone, never to "do well" in his own way, and would defend that oaf's integrity to the last lazy heartbeat"⁵⁰.

Inoltre Vheissu, in quanto città, *topos* reale, cartografico, mitico, costituisce la proiezione in scala dell'*erdkunde* terrestre, nella sua costituiva, speculare, stratificazione di superficie e profondità.

"Even your dreams become flooded with colors, with shapes no Occidental ever saw. Not real shapes, not meaningful ones. Simply random, the way clouds change over a Yorkshire landscape". [...] "They stay with you," he went on, "they aren't fleecy lambs or jagged profiles. They are, they are Vheissu, its raiment, perhaps its skin."

"And beneath?"

"You mean soul don't you. Of course you do. I wondered about the soul of that place. If it had a soul. Because their music, poetry, laws and ceremonies come no closer. They are skin too. Like the skin of a tattooed savage. I often put it that way to myself - like a woman. I hope I don't offend."⁵¹

Vheissu raffigura in sé la geografia nel suo duplice manto, nella sua binaria concavità di terra e sottosuolo, di percezione e

⁴⁹ Thomas Pynchon, *V.*, cit., p. 157.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

riproduzione superficiale di ciò che è evidente e di ciò che è nascosto, del rettilineo e misurabile e del discontinuo e insondabile, di géos e ctòn:

la prima si riferisce alla Terra come qualcosa di evidente cioè chiaro, superficiale, disposto secondo l'andamento orizzontale; la seconda, all'opposto, implica l'invisibilità cioè l'oscurità, l'interno e non l'esterno, la profondità e la verticalità e non l'orizzontalità⁵².

Per Farinelli la geografia è la descrizione che corrisponde alla prima faccia, essa in quanto disciplina mette quindi in atto una "visione speculare"⁵³. L'uomo, infatti, osserva la Terra e in qualche modo vi si specchia, riconoscendosi o misconoscendosi. L'anziano militare ed esploratore Hugh Godolphin, che parla dei suoi ricordi di Vheissu a Victoria Wren nel settimo capitolo di V., vede la città come la pelle di una donna. E l'anonimo compilatore della *Somiglianza* asserisce che

il mondo ha la forma di una palla o di un uovo, proprio come la testa di una persona, e il problema della conoscenza consiste nel disarticolarlo nei suoi elementi, nel suddividerlo in parti⁵⁴.

La conoscenza si configura come contatto percettivo epidermico, i sensi seguono i tratti della superficie da comprendere e li riproducono in scala sulla superficie che comprende. L'atto cognitivo sembra presentarsi come una *gestalt*, rapporto problematico tra elemento sensibile ed elemento riflesso.

⁵² Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 8.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ E. Bull e H. F. Williams, (a cura di), *Semeianza del Mundo. A Medieval Description of the World*, cit., p. 53, trad. it. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 8.

"But as if the place were, were a woman you had found somewhere out there, a dark woman tattooed from head to toes. And somehow you had got separated from the garrison and found yourself unable to get back, so that you had to be with her, close to her, day in and day out..."⁵⁵

La Terra è Gaea, Dea Madre dalle forme parlanti sulla cui pelle leggere e scrivere il proprio desiderio di conoscenza, ma essa è anche *Maya*, velo femminile musivo e illusorio dietro cui è celato il mistero. Epidermide sopra cui trascorrere e allo stesso tempo cortina da svenellere con le percezioni.

"At first. But soon that skin, the gaudy godawful riot of pattern and color, would begin to get between you and whatever it was in her that you thought you loved. And soon, in perhaps only a matter of days, it would get so bad that you would begin praying to whatever god you knew of to send some leprosy to her. To flay that tattooing to a heap of red, purple and green debris, leave the veins and ligaments raw and quivering and open at last to your eyes and your touch. I'm sorry." He wouldn't look at her.⁵⁶

E, come ricorda Farinelli, proprio nel <<fare a pezzi il mondo>> consiste la filosofia per Ludwig Wittgenstein. Scomporlo per metterne a nudo la struttura soggiacente, perlustrarlo lungo ogni sua forma e lungo tutta la sua forma per risalire alle monadi fondanti e comprendere le regole e il campo del gioco a incastro che dispiega dall'eterogenea permutabilità dei particolari il mondo in quanto totalità. Come se la superficie della Terra e della Mappa, medium diversi eppure congruenti per l'avventura gnoseologica di percezione-riproduzione, possa - debba - diventare puzzle (esattamente come, tra le altre cose, propone Georges Perec nella sua *Vie, mode d'emploi*). Parificare la conoscenza e la scrittura allo studio geografico, o almeno individuare nella teoria

⁵⁵ Thomas Pynchon, *V.*, cit., p. 171.

⁵⁶ Ivi.

e nella prassi della geografia un'attività particolarmente simbolica del complesso e biunivoco processo di comunicazione tra uomo e mondo, non fa che recuperare un'antica consuetudine. E' Strabone infatti, subito in esergo alla sua opera, a ricordare che

da Omero, e in pratica fino ad Aristotele, tutti coloro che hanno scritto qualcosa erano geografi, e in particolare coloro che ancora chiamiamo filosofi presocratici⁵⁷.

Per Farinelli, sulla scorta anche delle analisi di Giorgio Colli⁵⁸, la geografia costituirebbe il paradigma cognitivo e il modello strutturale della prassi noetica, "la forma originaria del sapere occidentale"⁵⁹. Il progetto conoscitivo ed espressivo del geografo, il suo punto di vista, la sua *poetica*, il bagaglio cioè di tecniche, di strategie e di linguaggi di prensione e distensione del percepito, si presenta come la forma modulare simbolica della *gnosis*. E forse ne è il tassello base, perché disegnando un campo misurabile tramite coordinate che esercitano la funzione di codice omogeneo di rilevamento dell'umano e dell'extra-umano, ricostruendo lo spazio riportandolo alla scala umana e viceversa, la geografia delinea la zona della conoscenza, la traslittera dal caos in *cosmos*, da informe in spazio da attraversare fisicamente, *umanamente*. Essa iscrive - *connette* - la percezione al suo oggetto insensibile. Corrisponde alla *metis* odissiaca che permette a Ulisse di trafiggere l'occhio mostruoso di Polifemo, di fissare il centro e riportare a superficie il globo, di "ridurre il mondo a spazio"⁶⁰. Da lì, da quella riduzione geografica, inizia il viaggio attraverso la *terra incognita*, che è sempre *nostos*, verso la propria terra, verso la porzione di spazio conosciuto, verso l'estensione - la commutazione - dello spazio misurato alla totalità del percepibile,

⁵⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. pp. 8-9.

⁵⁸ Cfr. Giorgio Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano.

⁵⁹ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 9.

⁶⁰ *Ibid.* p. 4.

dello spazio attraversabile. Questo spazio descrive - per proiezioni - la Terra e, allo stesso tempo, la vita stessa dell'uomo. Questa, al pari del mondo, è cognitivamente accessibile per misurazioni, delimitazioni e scomposizioni modulari progressive. <<Anche l'anima ha un'estensione>>⁶¹. Ai frazionamenti segue poi la fase della ricomposizione, atto mitico e ludico insieme, profondamente simbolico, che trova nell'arte del puzzle e nel mito di Dioniso le sue complementari rifrazioni.

Dioniso, il dio che oscilla e dondola, che vacilla, è dunque il globo, il mondo. Il gesso [che i Titani distendono sul suo volto] è la Terra, ridotta a superficie (Gé appunto, da cui il termine stesso deriva) e le lame [con cui i Titani uccidono e fanno a pezzi Dioniso] sono i nostri concetti, più o meno affilati⁶².

A questa prima fase di proiezione in superficie scrivibile e reticolabile del mondo, segue la seconda di ricomposizione, da attuarsi sempre per distensione in superficie. Apollo, infatti, ricostruisce il dio-mondo smembrato disponendo i suoi tasselli su un piano, immagine originaria della mappa, di "ogni rappresentazione cartografica"⁶³ che "impone l'orizzontalità e contiene e ricompone l'intero fatto a pezzi"⁶⁴. La mappa - lo spazio scalare della suddivisione e della ricostruzione - non si limita a servire da supporto, ma si configura come pellicola connettiva che inventa e organizza le possibilità di tracciare linee e piani di divisione e unione, di differenziazione e ri-aggregazione. La mappa, cioè, è il prodotto ultimo del processo cognitivo di percezione, scomposizione, riproduzione e ri-assemblaggio, e allo stesso tempo è il linguaggio - lo strumento segnico - che permette il processo cognitivo. Il carattere misto di spazio logico e spazio

⁶¹ G. Genna, *Fatica*, in *in Assalto a un tempo devastato e vile*, Oscar Mondadori, Milano, 2002, p. 47.

⁶² Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit., p. 9.

⁶³ Ivi.

⁶⁴ Ivi.

ludico insito nello sguardo cartografico trova espressione pure in alcuni versi del *Gioco della palla - De ludo globi* - del 1463 di Nicola Cusano:

*Luditor hic ludus; sed non pueriliter, at sic
Lusit ut orbe novo sancta sophia deo...
Sic omnes lusere pii: Dionysus et qui
Increpuit magno mystica verba sono*⁶⁵.

Il *ludus globi* di Dioniso è gioco e tranello, diversivo e simbolo mistico che coinvolgerà nel suo vorticare il dio innocente e nuovo e i titani suoi carnefici e divoratori, il dio Zeus che punisce e incenerisce insieme al dio Apollo che dispone sul piano dell'ara e ricompone, la fine e la rinascita l'una sempre erompente dall'altra. Il *ludus globi* inscena il mutamento progressivo della vita, il gioco del dio bambino è "l'immagine dei secoli"⁶⁶. Il tentativo di mettere su carta, di proiettare su di un piano quantificabile in parametri umani il gioco divino, diventa gioco, arte, scienza, mistica esegetica. E l'immagine di Dioniso che gioca si ritrova anche in Eraclito: "Aion è un bambino che gioca a dama: sovranità di un infante!"⁶⁷. Nei capitoli dedicati all'analisi dei romanzi di Perec e dell'opera di Pynchon apparirà tutta l'emblematicità della contrapposizione tra la tavola da gioco degli scacchi, strutturata per cardini e decumani delimitanti caselle-lotti, e la tavola da gioco della dama - del *go* giapponese - permutabile in infinitamente rinnovabili percorsi di contatto. Qui

⁶⁵ Cfr. Nicola Cusano, *De ludo globi*, 1463, in Ioan Petru Culianu, *Eros et magie à la Renaissance (1484)*, 1984, Flammarion, Paris, trad. it. di Gabriella Ernesti, *Eros e magia nel Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 65. Culianu segue E. Wind che considera i versi un'interpolazione attribuibile al discepolo di Nicola Cusano, Giovanni Andrea Bussi.

⁶⁶ Ioan Petru Culianu, *Eros et magie à la Renaissance (1484)*, trad. it. di Gabriella Ernesti, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 65.

⁶⁷ Cfr. Eraclito, fr. 52, in Ioan Petru Culianu, *Eros et magie à la Renaissance (1484)*, trad. it. di Gabriella Ernesti, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 65.

preme porre in evidenza la moltiplicazione di approcci e quindi di immagini e forme simboliche gravitanti come nebulosa ermeneutica attorno al gesto geografico. Nube di procedure percettivo-cognitive che non può ridursi alla semplificazione unilaterale tra mondo vero e modello del mondo. Il paradosso ricorsivo - frattale - della *gestalt* spazio-mappa è infatti inciso, ancora, nelle figure del mito classico e, ancora, nel mito di Dioniso che feconda Arianna per generare Dioniso, cioè se stesso. Il mondo si struttura e ristrutturata inesausto secondo una forma a matrioska in cui ogni piano è una parte scomponibile e riflettente del tutto. L'atlante geografico è il tentativo di riunire in un compendio alcuni piani modulari particolarmente evidenti, esso rappresenta un kit d'assemblaggio di scorci di spazio, delle tessere di un puzzle cartografico il cui disegno da ricomporre è il mondo. Disegno in scala, si intende, cioè riproduzione dello spazio percepito secondo un proporzionale "rapporto tra le distanze lineari del disegno e quelle che esistono nella realtà"⁶⁸. Detto questo, la scala non sempre appare di facile individuazione. Farinelli distingue tra *luogo*, inteso come vista di una "parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere scambiata con nessun'altra"⁶⁹, e *spazio*, individuato invece come *segno*, linguaggio, misura che sta *per altro*. L'altro è, esattamente, il luogo inconnoscibile, ineffabile, inaccessibile, incoerente, irriducibile alle scale consuete, a cui non è ancora stata sovrapposta la griglia geografica:

l'invenzione dello spazio si deve proprio all'introduzione, nella descrizione della Terra, di quel che si chiama il <<reticolo geografico>>, vale a dire della rete di meridiani e paralleli con i quali si cerca di riprodurre sulla carta la curvatura del globo"⁷⁰.

⁶⁸ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 11.

⁶⁹ Ivi.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

Questo reticolo geografico, approssimazione asintotica alla curva del globo, trama di titani gettata sopra l'orfico mistero del *Globo*, richiama alla mente sia l'ortolatria pynchoniana, sia la scacchiera di Perec, come si vedrà nei prossimi capitoli. E' però opportuno anticipare già la rilevanza di questa doppia natura dell'operazione geografica che è al contempo riduttiva, semplifica cioè la complessità rendendola percettivamente, quantitativamente, comprensibile, e trasformativa, proietta cioè il percepito secondo parametri e misure in immagine, in visione, in conoscenza, rendendolo qualitativamente comunicabile. La geografia, medium tra Terra e uomo, tra luogo fisico e spazio antropico, si presenta quindi come un linguaggio e la biblioteca di mappe da essa prodotte costituisce un'enciclopedia di testi. Farinelli, prendendo spunto da Eco⁷¹, istaura un parallelo tra la descrizione della Terra a partire da una scacchiera disegnata da meridiani e paralleli, linee che si incrociano, e il progetto permutativo per eccellenza, quello alchemico:

Tale processo di restituzione si chiama, con un termine moderno, <<proiezione>>, parola che deriva dall'alchimia, e si riferisce alla trasformazione più straordinaria, quella del vile metallo in oro, appunto assicurata dalla polvere di proiezione⁷².

Alla chimica però, la geografia predilige la matematica, il più elaborato dei linguaggi astrattivi.

La proiezione cartografica si fonda su una regola matematica che consente di determinare la corrispondenza sulla superficie piana della carta di uno e un solo punto per ogni punto determinato sul globo dall'intersezione di un meridiano con un parallelo⁷³.

⁷¹ Cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, 1990, Bompiani, Milano, p. 76.

⁷² Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 12.

⁷³ Cfr. M. Fiorini, *Le proiezioni delle carte geografiche*, 1881, Zanichelli, Bologna e J. P. Snyder, *Flattering the Earth. Two Thousand Years of Map Projections*, 1993, The University of Chicago Press, Chicago-London.

La proiezione cartografica, cioè, sembra avere la capacità di compiere l'impossibile: la connessione tra due piani dimensionali completamente distinti, quello tridimensionale e quello bidimensionale. La proiezione designa il contatto, l'adiacenza tra incommensurabili, trasforma, traduce - *trasporta* - una superficie nell'altra, la Terra nello spazio, la materia in esperienza, la Sfera in Piano, e quindi il Mondo in Testo. Reichenbach ricorda inoltre come la complessità del globo sia comunque finita, mentre la possibilità di disegnare linee che lo rappresentino sia infinita, la carta geografica infatti è aperta e perennemente perfettibile⁷⁴. Farinelli si rende conto di come la mappa, proprio per queste sue caratteristiche di linguaggio trasmutativo, possa porsi come modello e simbolo delle strategie e dei sistemi ideologici e cognitivi della modernità:

la rappresentazione cartografica consente l'infinito processo e l'ininterrotta espansione che, sotto ogni riguardo, caratterizzano in particolare l'epoca moderna e la cultura occidentale⁷⁵.

Per Panofsky, proprio l'azione proiettiva insita come tecnica generativa basale della costruzione ermeneutica del mondo in piano nella geografia, determina l'invenzione della prospettiva lineare fiorentina nel Quattrocento. I paralleli tra le due strutturazioni del reale, in effetti, sono molti e decisivi: proiezione e prospettiva fanno coincidere la conoscenza con la visione, riconducono la percezione all'organo della vista, eleggono l'*occhio* a tramite istantaneo - *immediato* - tra mente e mondo. Scelgono entrambe, come oggetto di osservazione, un obiettivo fisso e immobile, e si affidano al presupposto che sia possibile iscrivere l'ordine all'interno di una raffigurazione articolando la stessa

⁷⁴ Cfr. H. Reichenbach, *The Philosophy of Space and Time*, 1957, Dover Publication, New York.

⁷⁵ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 12.

secondo precisi, matematici, rapporti tra punti e linee. La rappresentazione ordinata delle distanze tra gli oggetti prescelti, per la prospettiva-proiezione, diventa segno del ritrovamento-invenzione dell'*ordo orbis*⁷⁶. Prospettiva e proiezione condividono quindi il carattere formale, la potenzialità di rappresentazione simbolica, di transcodificazione segnica. Farinelli nota poi come prospettiva e proiezione si fondino ambedue sull'astrazione espressa dalla geometria euclidea. L'estensione spaziale che focalizzano e proiettano in piano è definita dalla continuità,

cioè l'assenza di interruzioni, l'omogeneità, cioè l'identità del materiale di cui essa si compone, l'isotropismo, cioè l'uguaglianza delle parti rispetto alla direzione⁷⁷.

La focalizzazione e la proiezione determinate da queste caratteristiche corrispondono alla mappa. Che è rappresentazione di un modello dello spazio, rappresentazione geometrica - carta geografica - ma al contempo numinosa - l'ara sopra cui Apollo ricompone Dioniso, la zona d'indeterminazione in cui *logos* e *ludus*, osservatore e osservato, si intrecciano. Il reticolo connettivo diventa a sua volta parte della raffigurazione, campo e strategia, meta-raffigurazione. Lo iato tra chi percepisce e ciò che è percepito è attraversato, riempito, vivificato da una miriade variamente disponibile di linee prospettiche. I tracciati ordinanti della prospettiva moderna apprestano una carta geografica per lo sguardo, imbastiscono il campo da gioco della percezione visiva, oscillando tra la delimitazione a riquadri e direttive della scacchiera e il florilegio di tragitti e congiunzioni del goban. La prospettiva è una pratica interessante perché non solo offre una tattica sofisticata di riduzione del multiforme e caotico spettacolo del mondo a spazio coordinabile e comprensibile, ma

⁷⁶ Cfr. E. Panofsky, *Die Perspektive als <<symbolische Form>>*, in <<Vorträge der Bibliothek Warburg>>, Teubner, Leipzig-Berlin, 1927, trad. it. *La prospettiva come <<forma simbolica>> e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 35-114.

⁷⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 13.

anche perché ingloba nel suo procedimento riduttivo persino il soggetto osservante:

il soggetto è appunto ridotto all'occhio che, come spiega Leon Battista Alberti, diventa il principe dei sensi, l'unico organo abilitato alla conoscenza⁷⁸.

E l'occhio che percorre a volo d'uccello la mappa-mondo, bulbo oculare alato, simbolo dello stesso Alberti⁷⁹ e figura ricorrente del narratore, ricopre il ruolo di tramite proiettivo, di *medium* transcodificante tra Terra e Carta. L'alta capacità astrattiva della geometria euclidea, l'estrema raffinazione dell'abilità rappresentativa inscritta nella linea, porta alla sostituzione della curva e della pittoricità della raffigurazione, innesca la stessa evoluzione simbolica che separa geroglifico e lettera. Al mutare del linguaggio muta drasticamente l'equilibrio tra i referenti dell'espressione. Con la scoperta della prospettiva, per Farinelli, si assiste al "completo rovesciamento della relazione tra immagine cartografica e realtà"⁸⁰. Se nel Medioevo, infatti, le mappe geografiche costituivano un calco del reale allo scopo di valorizzarlo in un rispecchiamento allegorico e sancirlo tramite il dogma di un'interpretazione religioso-filosofica assoluta - ritratto del creato e autoritratto delle sue creature -, nell'epoca moderna si assiste allo spostamento dal tentativo di copiare il reale alla focalizzazione e riproduzione consapevole dell'immagine del reale. La carta geografica si distacca progressivamente dal modello, acquisisce autonomia raffigurativa, diventa meta-rappresentazione, espressione di una realtà che è già immagine. Come afferma paradossalmente Farinelli,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹ Cfr. C. Smith, *L'occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione di passato, presente e futuro*, in H. Millon e V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, Bompiani, Milano, pp. 453-55.

⁸⁰ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 15.

per l'epoca moderna, proprio all'opposto del Medioevo, non è la carta la copia del mondo ma è il mondo la copia della carta. Ed è così che il mondo si trasforma davvero nella faccia della Terra⁸¹.

La Terra stessa si appiana in immagine, si sintetizza per linee, coordinate, forme, si compendia a superficie, si proietta come *facies*, come volto - *Vera Ikon*, direbbe Pynchon - unico semblante di contatto possibile con gli organi prensili e cognitivi del soggetto umano. La mappa quindi, superficie proiettiva e testo intessuto di segni, costituisce l'altra faccia della membrana di comunicazione tra uomo e mondo. Se il simile cura il simile, è l'immagine che può parlare all'immagine, e la mappa - testo umano - è lo spazio cognitivo, maschiato e ordinato, che si connette per contiguità qualitativa alla Terra - testo altro. E grazie alla mappa l'inconoscibile si proietta in rapporti di misure determinabili:

la rappresentazione geografica ha già preso il posto del mondo, lo spazio ha già ricompreso e assorbito tutti i luoghi, la carta fa già le veci di quel che raffigura fino ad anticiparne la natura e le fattezze, e prefigurarne addirittura l'esistenza⁸².

La carta geografica, da risultato di proiezione, prospetto semplificato e ridotto del mondo, passa a essere agente di proiezione, visione mediante e intercalante di un mondo altro, un mondo nuovo, dove spazio e tempo si traslitterano in ascisse e ordinate, dove la curvatura della sfera si appiana in tavola reticolare, dove lo spazio è circoscritto "tra un nodo e l'altro del reticolo dei meridiani e dei paralleli"⁸³. Uno spazio pronto a diventare quindi piano per l'attraversamento lineare, rettilineo,

⁸¹ Ivi e cfr. anche Franco Farinelli, *Certezza nel rappresentare*, in <<Urbanistica>>, n. 97, dicembre, pp. 7-16.

⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁸³ *Ibid.*, p. 19.

metricamente misurabile per contiguità ininterrotta e non ricorsiva di passaggi spazio-temporali. Il mondo è trasformato in Terra, la sfera indifferenziata e inconoscibile è tradotta in modello segmentato di percezione e di conoscenza, da balocco enigmatico a regolo matricale. La cartografia è logos e la sua logica "si rispecchia sulla superficie della Terra e la configura a propria immagine e somiglianza"⁸⁴. La discrepanza tra il mondo e la rappresentazione cartografica è il risultato di un'opera di riduzione e dell'iscrizione della realtà all'interno di un reticolo virtuale di coordinate e scale e proprietà arbitrarie predeterminate. Così l'immagine del mondo diventa

il portato della logica cartografica che si rispecchia sulla superficie della Terra e la configura a propria immagine e somiglianza⁸⁵.

Di fatto riscrivendo e ri-tracciando *ex novo* la superficie stessa. Essa, nella sua effettività, resta incomprensibile e invece lo sguardo cartografico - *prensile* e *colonizzatore* - del soggetto percipiente la comprende all'interno di un sistema costrittivo in cui la regolarità si rivela il parametro predominante. Farinelli nel suo testo prende a esempio il rapporto esistente tra una costa reale e la medesima costa riprodotta a una determinata scala su mappa cartografica. La coerenza geometrica della seconda è progressivamente rivelata nella sua approssimazione - fino all'errore - via via che l'osservazione si avvicina alla prima. Tanto che Farinelli conclude, giustamente, affermando che

come la prospettiva, l'immagine cartografica, che è il prodotto della proiezione, funziona soltanto perché immobilizza il soggetto della conoscenza⁸⁶.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁵ *Ivi.*

⁸⁶ *Ivi.*

La Terra, in questo caso, è osservata non solo come fosse un cadavere sul tavolo autoptico - come la situazione messa in scena nel mito di Apollo che ricompone sull'ara i pezzi del fratellastro Dioniso - ma come fosse il contorno in gesso tracciato attorno al cadavere. La Terra in sé - cadavere o meno - è nascosta, sottratta alla vista, presente *in absentia* solo come vuoto, abisso, incognita, delimitata da un segno in negativo. Tra il segno - la linea retta - e la massa misterica - la realtà - non esiste adiacenza, "perché in natura non esistono linee rette"⁸⁷. Soggetto e oggetto della conoscenza, per toccarsi in qualche modo, per produrre tangenza, appaiono condannati all'immobilità, perché il minimo movimento è destinato a infrangere il delicato equilibrio tanto faticosamente artefatto. Oppure, si tenta di supplire a questo limite statico della riproduzione, simulando il movimento tramite la combinatoria progressiva e seriale di mappe cartografiche. Se cioè il profilo di una costa è percettivamente estrapolabile come struttura frattale, la sua immagine può essere riprodotta e resa cognitivamente sensibile non certo da una sola mappa redatta da un solo punto di vista, secondo un'unica prospettiva e un'unica scala, quanto piuttosto da un'enciclopedia di mappe composta in modo che ogni particolare modulo cartografico rappresenti un *discreto* punto di vista, una *discreta* prospettiva, una *discreta* scala. La contiguità seriale dei discreti fornirebbe così l'illusione cinematografica del *continuum* frattale della costa, cioè della realtà, e soggetto e oggetto del contatto cognitivo recupererebbero in tal modo un più essenziale e comunicante rapporto tra reale e immagine. O almeno, il lapsus tra la realtà e la sua immagine cartografica vedrebbe ridotto il suo grado di diffrazione, e il margine d'errore nella mediazione diminuirebbe, le due entità - Terra e immagine cartografica - si avvicinerebbero alla sovrapponibilità. Ma le entità sono effettivamente duali? Farinelli ricorda che nel Secolo dei Lumi una linea retta fu tangibilmente tracciata sulla sfera terrestre. Per

⁸⁷ Ivi.

ordine di Luigi XIV, il meridiano di Parigi trasmigrò dall'astratto reticolo della cartografia nel mondo e fu evocato - *incarnato* - sulla superficie della Terra.

La Terra veniva modellata secondo la forma del suo disegno, diveniva la copia della propria copia. E tale copia diventa il modello concreto della rettilinea organizzazione del territorio moderno⁸⁸.

La contrapposizione tra i due piani, terrestre e tridimensionale il primo, topografico e bidimensionale il secondo, appare superata *d'ufficio*; il piano cartesiano trasmigra sulla Terra e vi si installa ricombinandola per semplificazione. Alla complessità frattale e irriproducibile del mondo materico è sostituita la linearità geometrica e misurabile dell'*esprit de Lumière*. E non è certo un caso che Thomas Pynchon ambienta il suo romanzo proprio nel segmento discendente della parabola tracciata dal Secolo dei Lumi, cioè nella seconda metà del settecento. Il *fuoco* semantico di detta parabola va a coincidere - come vedremo più avanti - con l'intersezione particolarmente problematica tra asse lineare e linea del desiderio, tra percorsi compiuti e percorsi percepiti. La carta geografica dimette surrettiziamente le proprie pretese di riproduzione oggettiva; essa non rappresenta ciò *per cui sta*, piuttosto rappresenta ciò che *desidera*. Da segno metonimico passa a segno metaforico, ad *allegoria mundi*. La rappresentazione cartografica tuttavia non si limita a contrassegnare un'utopia ideale, essa modella invece la percezione dello spazio reale, imponendosi come sua *vera ikon*, per dirla con le parole dello stesso Pynchon. Il reticolo cartesiano strutturato in assi, linee, cardini e decumani imperiali e celle colonialiste, da riproduzione scalare di luoghi è istituito spazio, unico e assoluto.

La linea retta che l'occhio, all'inizio dell'epoca moderna, segue nello sguardo prospettico è virtuale, nel senso che già esiste ma

⁸⁸ *Ibid.* p. 23.

non è ancora concreta, cioè attuale. Lo diventa nella **costruzione del territorio moderno**, di cui costituisce la chiave di volta⁸⁹.

E infatti Michel Serres ricorda come la parola *geometria* - e l'alfabeto matematico per leggere la Natura che in essa Galileo Galilei rinviene - indichi in modo inequivocabile che il metro di misura è la Terra stessa e che la geografia altro non è se non la scrittura - geometrica appunto - della Terra⁹⁰. Ritter, al contrario, contesta la transustanziazione della mappa geografica in Terra compiuta sul piano cartesiano, "specchio e altare allo stesso tempo"⁹¹. La sua valutazione, a riguardo, si sofferma sulla critica alla preminenza assegnata alla pratica della rilevazione, misurazione e riproduzione cartografica rispetto alla descrizione geografica. Risulta interessante, tuttavia, - ai fini del presente discorso - la scelta di termini attuata da Ritter, il quale parla di <<dittatura cartografica>>⁹², e mai Pynchon potrebbe essere più d'accordo. L'occupazione di *tutto* il territorio da parte dell'assonometria si è nondimeno compiuta, "la Terra diventa misura proprio con il meridiano di Francia"⁹³. L'Illuminismo individua il metro secondo cui l'uomo razionale disegnerà ogni spazio in ogni tempo, il modulo base - tassello standardizzato e non artigianale, direbbe Perec - la cui iterazione comporrà sì, finalmente, il puzzle coerente della visione da un caos frammentario di percezioni, e tuttavia il taglio *unicum* del pezzo sbilancia arbitrariamente il libero, creativo, gioco tra autore e lettore del mosaico terrestre. Farinelli ricorda, infatti, la concomitanza tra l'estensione della prima moderna mappa, la Carta di Francia, e la

⁸⁹ Ivi. La sottolineatura è mia.

⁹⁰ Michel Serres, *Les origines de la géométrie*, Flammarion, Paris, 1993, trad. it. *Le origini della geometria*, Feltrinelli, Milano, 1994, pag. 269.

⁹¹ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 24.

⁹² Carl Ritter, *Einleitung zur allgemeinen vergleichenden Geographie, und Abhandlungen zur Begründung einer mehr wissenschaftlichen Behandlung der Erdkunde*, cit., trad. fr *Introduction à la géographie générale comparée*, Les Belles Lettres, Paris, 1974, p. 33.

⁹³ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 24.

Rivoluzione Francese, ponendo giustamente in rilievo l'ampliamento esponenziale e universalizzante sia dell'unità di misura sia degli ideali rivoluzionari a tutta la Terra⁹⁴, ma tacendo gli esiti, evidenti della Rivoluzione e criptografici della Carta, che una simile operazione di riduzione ha determinato sulle forme di rapporto tra soggetti e oggetto della percezione spaziale. Una strategia di percezione, pur razionale ed efficace, ha generato il mostro di se stessa, spacciandosi per l'esistente. Il modello è mascherato da realtà.

I modelli euclidei non sono serviti soltanto a descrivere il mondo ma letteralmente a costruirlo, a configurarlo, sono perciò diventati essi stessi concreta realtà⁹⁵.

E in questo punto di tangenza arbitraria è situato il transito della mappa-medium da rappresentazione a reificazione, indagato sia da Calvino, che ne organizza la disputa sulla plancia di una scacchiera la cui posta è la Visione del mondo, sia da Pynchon, che ne moltiplica le aporie proprio allo snodo storico e originario, sia da Perec, che ne rifrange le possibilità in un gioco di momenti-tessere. In tutti e tre gli autori sembra possibile riscontrare, cioè, la raffigurazione e l'esplorazione critica della polarità tra mondo e modelli della sua rappresentazione, tra conoscenza e canali della sua appercezione.

Proiettando sul mondo, frammentario, locale, disomogeneo, non ancora *illuminato*, l'ordine geometrico - modello astratto universale -, il mondo diventa intero, globale, continuo. La Terra diventa territorio, i luoghi sono ridotti a spazio. Il puzzle è ricomposto, i confini risultano chiari, indelebili, e i percorsi tracciati una volta per tutte. L'operazione cartografica compiuta in Francia nel XVIII secolo e poi esportata con successo in tutta

⁹⁴ Cfr. Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. pp. 24-25.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

Europa - e negli acclusi domini coloniali - è soprattutto operazione politica, il cui obiettivo è la presa di possesso. Il modello si fossilizza in griglia e l'immagine cartografica del mondo scalza il mondo e si impone essa stessa come mondo. Tale procedimento di configurazione geometrica della Terra

costituì, proprio come la prospettiva da cui derivava, anche un modello estremamente potente ed efficace di conoscenza, i cui effetti hanno dominato il secolo scorso e ancora oggi detengono il controllo del nostro rapporto con il mondo⁹⁶.

L'efficacia del modello risiede nella sua capacità di "ottimizzazione delle prestazioni"⁹⁷, di rendere ogni sua componente commensurabile e il tutto determinabile. La mappa sostituisce il suo referente perché risulta più economicamente, tecnologicamente, comprensibile, fruibile, occupabile, cioè passibile di reificazione. L'arbitrarietà, la valenza politica, della riduzione cartografica è messa molto bene in luce da Farinelli che, ricordando Hegel⁹⁸, pone a confronto simbolo e segno evidenziandone la differenza qualitativa rispetto alla connessione tra espressione e significato. Nel segno essa è arbitraria, esterna, formale.

Tra la vista del segno e i passi viene appunto a mancare ogni rapporto, e il segno sostituisce i passi senza più rappresentarli, non è più il prodotto del viaggio, ma al contrario dispensa dal cammino, lo rende superfluo. Proprio come soltanto con la triangolazione, dunque con il segno cartografico, accade⁹⁹.

La mappa funge da succedaneo del mondo, l'occhio è dispensato - in modo *interessato* - dal contatto diretto con il mondo e iscritto in

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷ Lyotard Jean-François, *La Condizione Postmoderna*, cit., p. 7.

⁹⁸ Cfr. G. W. F. Hegel, *Aesthetik, Aufbau*, Berlin, 1955, trad. it. *Estetica*, Feltrinelli, Milano, 1963, pp. 402-3.

⁹⁹ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 28.

un ambiente sintetico più delimitato e controllabile, all'interno dei cui confini può scorrazzare virtualmente senza danno per sé e, soprattutto, per l'ambiente medesimo. Interessante, in tal senso, è il parallelo che Farinelli instaura tra triangolazione cartografica e triangolazione semiotica. Per entrambi i modelli, "il mondo si compone di uno sterminato universo di segni"¹⁰⁰, entrambi organizzano la raffigurazione del campo delle rispettive competenze secondo l'opposizione tra la connessione - *indiretta* - degli estremi della base e le connessioni - *dirette* - tra ognuno di questi e il vertice. Il contatto percettivo e cognitivo del soggetto con il mondo, o meglio il suo canale privilegiato di contatto, la sua superficie di *presa* conoscitiva, si fonda proprio sul rapporto indiretto. Ciò testimonia, per Farinelli, "l'efficacia e la potenza del segno cartografico su ogni altro"¹⁰¹, e chiarisce il passaggio secondo cui "la relazione visiva, cioè lo sguardo cartografico, diviene il prototipo della relazione diretta, a scapito di quella che coinvolge il corpo intero"¹⁰². La riduzione si impone come Tutto. La mappa è il mondo.

Quel che da Anassimandro a Kant a Frege si trasmette è la natura cartografica dei sensi del mondo, cioè la riduzione della conoscenza alla descrizione della rappresentazione geografica, della mappa o carta che dir si voglia¹⁰³.

Il senso equivale all'immagine, l'atto cognitivo all'atto percettivo, l'interpretazione alla visione, il pensiero alla scrittura. Entrambe le forme ideali condividono "la dipendenza da un determinato punto di vista"¹⁰⁴. La centralità dello *Sguardo*, di cui sia Calvino sia Perec sia Pynchon sono assolutamente consapevoli, è ulteriormente oggi palesata dalla precisione di

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰² Ivi.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁴ Ivi.

rilevamento concessa dal mezzo fotografico. Non solo la sembianza tra modello e referente risulta sempre più impercettibile, ma anche lo stesso strumento di raffigurazione - *occhio artificiale* - appare sempre più indistinguibile dall'organo *originario* di percezione visiva. Semplificando un pò grossolanamente l'analogia, si potrebbe affermare che tutti e tre i vertici del "triangolo cognitivo" - percipiente, percepito, medium di percezione sia come strumento sia come risultante - sono soggetti a reificazione. Il campo iscritto all'interno di tali vertici si presenterebbe quindi come spazio astratto per eccellenza, come luogo non umano, anecumenico.

Ma da dove deriva l'ossessione triangolare, cioè cartografica, su cui l'intero sapere occidentale si regge?¹⁰⁵

Lo stesso atto originario della geografia, riflette Farinelli, si fonda sulla presupposizione di una relazione di somiglianza - relazione di iconicità, la definisce Peirce¹⁰⁶ - tra due cose o insiemi o ordini di cose. Nello specifico, tra oggetti tridimensionali e oggetti bidimensionali, cioè tra la Terra e la Carta. A partire da questa somiglianza, e dalla fiducia che un metro di misura così come un indice geometrico "rende il tutto simile"¹⁰⁷, è possibile impostare la triangolazione cartografica. L'analogia triangolazione-conoscenza è evidente nella tradizione che individua in Talete il primo misuratore dell'altezza di una piramide.

E la sua leggenda ha proprio il valore della descrizione dell'atto cartografico come processo originario della conoscenza occidentale¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁶ Cfr. C. Hartshorne e P. Weiss (a cura di), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol II, *Elements of Logic*, The Belknap press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1978, pp. 156-73.

¹⁰⁷ P. Zellini, *Gnomon. Un'indagine sul numero*, Adelphi, Milano, 1999, p. 32.

¹⁰⁸ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 35.

Talete sarebbe cioè stato il primo a tracciare quella *linea* indiretta, arbitraria, tra punti disomogenei e discontinui percepibili, per misurare ciò che invece non è percepibile, e che forse non esiste, o almeno non è conoscibile. L'atto cartografico si imporrebbe in tal senso come atto originario dell'estensione del piano simbolico, quindi della carta - indiretta, arbitraria - su cui impostare la ri-combinazione dei frammenti che costituiscono il rapporto percettivo dell'uomo con il mondo. Sulla Carta, ara di Apollo Archegetes, il dio preposto alla fondazione¹⁰⁹, i frammenti-luoghi, i frammenti-sguardi, sono ricomposti in un unico spazio, in un'unica visione. L'atto cartografico resta valido pure di fronte all'aumento esponenziale di complessità del mondo. Per rappresentare la complessità frattale del referente, infatti, basterebbe ripetere virtualmente all'infinito il processo di triangolazione, iscrivendo triangoli dentro triangoli per avvicinare - proiettare - asintoticamente le tre nelle due dimensioni. Farinelli riscontra però un problema strutturale interno all'evoluzione del rapporto tra medium cartografico e mondo mediatizzato: la realtà globale di oggi non sarebbe più spiegabile secondo la griglia della mappa, "fondata sulla sintassi della rettilinearità e sul principio dell'unicità del centro"¹¹⁰. Le coordinate spazio-temporali, vale a dire lo stesso procedimento di triangolazione cartografica, non hanno più la forza, l'efficacia, la legittimità di descrivere, interpretare, costruire il mondo. Nel modello triangolare che a questo punto egli propone, Farinelli situa il Mondo al vertice del triangolo, Spazio e luogo agli estremi della base, e indica con Territorio la misura impercettibile, nascosta o inesistente. Il luogo corrisponde alla relazione più elementare del processo conoscitivo che connette

¹⁰⁹ Cfr. Károly Kerényi, *The Gods of the Greeks*, Thames & Hudson, London 1951 (1980), trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, 1963 (2002).

¹¹⁰ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 36.

soggetto e referente; lo spazio è determinato dall'atto di misurazione; il territorio infine

equivale all'ambito individuato dall'esercizio del potere, ed è una parola nella cui radice terra e terrore si mescolano e confondono¹¹¹.

Esso corrisponde all'obiettivo, alla risultante effettiva, alla *comprensione* ultima dell'atto di triangolazione cartografica. Facendo finta di cercare di stabilire dove le cose fossero, la Geografia - secondo Farinelli - ha invece decretato *che cosa* le cose erano. Da qui l'atto eminentemente *politico* di colonizzazione segnica e di dominio posto in essere dal sistema egemone di discorsi sul mondo, da qui anche la sostituzione apparentemente irreversibile del Mondo con il Territorio, cioè dell'insieme di possibilità di interfacciarsi con esso con l'ingiunzione di subirne il reticolo universalizzante di immagini predefinite. Le coordinate spazio-temporali (e soprattutto la categoria Tempo) hanno perso di efficacia rappresentativa perché la Mappa ormai sedimentata ha prodotto un proprio sistema di riferimento che non permette più - o almeno fa di tutto per espungere - l'immissione di sguardi concorrenti e alternativi. E' come se la rappresentazione foto-, tecno-, virtuo-grafica del mondo, ricreando lo stesso in forma ridotta di modello, non ammetta più una revisione dei parametri di descrizione e proiezione, la possibilità di tracciare immagini altre, la rivoluzione o ri-combinazione dei contatti frammentari, discreti, intangibili tra soggetto e referente. La proposta allora di Farinelli per una nuova <<geografia globale>> appare ancora di più auspicabile, essa dovrebbe porsi come

la geografia dei sensi, dei punti di vista, dei modelli del mondo¹¹².

¹¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹¹² *Ivi.*

Una simile geografia sarà tracciata proprio da Calvino, Perec, Pynchon.

La sedimentazione del modello geometrico di riduzione arbitraria del mondo è confermata dallo stesso Farinelli, il quale ricorda come ogni indicazione topografica corrisponda a un fermo-immagine arbitrario prescelto lungo un continuum storico fatto di modificazioni toponomastiche, linguistiche, culturali, referenziali, sia cioè la risultante parziale determinata da una scelta.

Ogni nome sulla carta è la cristallizzazione, l'oggettivazione cioè la trasformazione in un oggetto, di una relazione, di un processo che, in quanto tale, comporta in realtà la presenza di almeno due termini, due intenzioni, due culture che non s'intendono e che spesso sono in contrasto¹¹³.

La denominazione coincide con la delineazione, i due procedimenti circoscrivitivi, delimitanti, procedono paralleli e simultanei, il Nome e la Linea si palesano come gli strumenti essenziali e particolarmente efficaci - e sottovalutati - del Controllo. Farinelli ritorna all'esempio dello scontro tra Odisseo e Polifemo, tra cartografo e selvaggio: l'azione vincente di Odisseo mette in campo entrambe le strategie, sia quella lineare sia quella nominale. Prima trafigge l'occhio del ciclope - usurpandone la capacità visiva e imponendo l'arbitrio del suo sguardo - poi lo sbeffeggia con l'equivoco del falso nome che unisce in *Outis* - *Nessuno* - due distinti vocaboli, *ou tis*, riducendo la duplicità all'univocità, senza diminuire l'ambiguità, ma piuttosto aumentandola e strumentalizzandola per raggiungere il proprio scopo. Se davvero Odisseo può rappresentare il prototipo del cartografo, così come propone Farinelli, perché realizza

¹¹³ *Ibid.*, p. 38.

l'abolizione di ogni distanza, la soppressione di ogni intervallo tra qui e là, mediante l'indicazione, con un gesto, di una cosa cui non può corrispondere nessuna descrizione verbale¹¹⁴

allora il Territorio globale odierno altro non è se non il prodotto dell'abolizione di ogni distanza spaziale, temporale, semantica tra punti, enti, referenti, luoghi, momenti e soggetti. A conferma di ciò, assumendo lo schema dello sdoppiamento del soggetto ideale della percezione di un *paesaggio* proposto da Cosgrove¹¹⁵, si potrebbe affermare che la distinzione tra il soggetto *insider*, cioè il soggetto consustanziale, organicamente correlato al luogo, e il soggetto *outsider*, cioè il soggetto forestiere del luogo e descrittore dello spazio, nell'odierno territorio globalizzato non esiste più. La separazione tra luoghi, ma persino la differenza qualitativa tra luogo e spazio sono state superate dall'affermazione dominante del diagramma-territorio. L'analisi di Cosgrove però immette un'ulteriore, divergente, forma di percezione spaziale nel discorso: la nozione di paesaggio. Il *landscape*, più che un modello (egemonizzante) di individuazione dello spazio, è una prassi di percezione locale,

è la forma con cui in epoca moderna il mondo viene guardato dal punto di vista del luogo, come cioè se il mondo fosse un semplice ambito locale o una collezione, una serie di ambiti locali¹¹⁶.

Il contatto soggetto-paesaggio si presenterebbe quindi come una sorta di residuo della condizione pre-globalizzata di *insider view*, come l'atto percettivo e cognitivo deviante e diversificante - *localizzante* - rispetto alla modalità di specificazione e

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁵ Cfr. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, London, 1984, trad. it. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano, 1990, pp. 38, 246-47.

¹¹⁶ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 41.

azzeramento delle discordanze proprio della *one-way sight* cartografica. Al cosmopolitismo, al nitore geometrico e all'*odi et amo* nei confronti del Castello desadiano del Settecento, secolo in cui storicamente - e pure secondo Pynchon - si afferma la cartografia come prospettiva definitrice del modello-mondo, si affianca in opposizione lo sguardo che l'Ottocento rivolge all'orizzonte. Questo sguardo verso il paesaggio trova in Alexander von Humboldt il suo attento commentatore. Humboldt distingue tre fasi nella corrispondenza conoscitiva tra soggetto e ambiente¹¹⁷:

- *Eindruck* o impressione estetica
- *Einsicht* o dissezione scientifica
- *Zusammenhang* o ricostruzione della complessità e totalità

Il primo stadio, la fase della suggestione, determinato dal contatto originario tra soggetto e mondo, produce la forma conoscitiva del paesaggio, inteso come percezione estetico-sentimentale non irreggimentata da analisi razionali e determinazioni logico-matematiche. Anche in tale contatto aurorale, tuttavia, il soggetto tende a ricomporre le sue visioni in un'immagine totalizzante, organica, ordinata, iconica e locale direbbe Peirce. La fase successiva, procede invece alla scomposizione dell'immagine immediata per riscriverla in un linguaggio scientifico, quindi geometrico e matematico, corrispondente all'indice e allo spazio di Peirce. Mentre nell'*eindruck* l'unicità espressa dal prefisso *ein* è riferita al soggetto percipiente e ne garantisce la parzialità e incommensurabilità del punto di vista, nell'*einsicht*, l'unicità è riferita alla specificazione e determinazione dell'oggetto percepito. La totalità della visione intermessa durante il secondo stadio è recuperata dalla terza fase che ricostruisce la continuità

¹¹⁷ Cfr. Alexander Von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, vol I, Cotta, Stuttgart U. Tübingen, 1845.

dei pezzi separati nel corso dell'analisi razionale. Nel processo proposto da Humboldt, il soggetto alla fine torna al mondo e la scomposizione e disamina e riduzione delle differenze a unità corrisponde esclusivamente a un passaggio, non all'obiettivo o al prodotto finale. Solo così pare possibile recuperare e comprendere la complessità ineffabile e in-tracciabile del mondo. Sarà Perec a mostrare poi le difficoltà dell'arte-gioco sublime ed eccentrica del puzzle e quanto sia irrealizzabile il progetto di integrare sguardo artistico e sguardo scientifico, percezione dei discreti e volontà totalizzante, la miriade spaziotemporale di vedute del mondo. Con i suoi *Quadri della Natura*¹¹⁸, però, Humboldt unificherà nel termine *ansicht* - *veduta* - la visione e il pensiero, almeno a livello funzionale. In vista, ovviamente, di trasformare un'esperienza estetica riferita all'ambito della rappresentazione, in una metodologia scientificamente efficace di dominio. Proprio il concetto di paesaggio è stato lo strumento utilizzato da Humboldt per ottenere la rivoluzione culturale da lui auspicata, una rivoluzione mirata, realizzata a partire dal canale cognitivo per eccellenza, lo sguardo appunto, ancora nel segno tuttavia dell'ortolatria innescata durante il secolo dei Lumi. Tanto che Gerbi ascrive all'opera di Humboldt la definitiva annessione da parte del pensiero occidentale dei continenti a esso estranei¹¹⁹. Gli atlanti acclusi da Humboldt alla relazione della sua impresa di esplorazione nelle Americhe, sono non a caso due, uno geografico, l'altro paesaggistico. Del secondo si intende sfruttare tutto il potere seduttivo per siglare definitivamente l'unificazione delle due vedute sotto il segno della Geografia.

Accanto a questa strategia di riduzione dello sguardo a scienza, alla modellazione del mito del *forschungs-reisender*, del

¹¹⁸ Cfr. Alexander Von Humboldt, *Ansichten der Natur*, Cotta, Berlin, 1849, trad. it. *Quadri della Natura*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.

¹¹⁹ A. Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica 1750-1900*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, p. 453.

viaggiatore-scienziato, è necessario comunque ricordare i viaggiatori pittoreschi, per i quali

il mondo consisteva alla lettera di una serie di quadri, la sua descrizione dipendeva dalla preliminare riduzione dei lineamenti terrestri a un insieme di illustrazioni artistiche¹²⁰.

Il viaggiatore pittoresco organizza la propria esperienza percettiva del mondo secondo una preliminare stupefazione e una successiva collazione enciclopedica di ogni singolo colpo d'occhio. Il mondo, nella sua essenza di effetto estetico scioccante, è riprodotto dalla raccolta delle immagini pittoresche generate dalla singolarità spaziotemporale dell'incontro incommensurabile tra soggetto e paesaggio. Nel 1873 Jules Verne consacra nell'immaginario collettivo un'ulteriore figura, ibrido risultante al limine dei due mitemi sopracitati: il viaggiatore-turista, protagonista del *Giro del mondo in ottanta giorni*, Phileas Fogg¹²¹. Il genere nuovo inaugurato da Verne, romanzo scientifico o proto-fantascienza, mette in scena la scienza come discorso estraneo, essa «proviene dall'esterno, come un linguaggio riferito... appare sotto forma di frammenti irruttivi e autonomi», scrive Michel Foucault nella sua introduzione a *Il giro del mondo in ottanta giorni*. È una scienza che sembra elaborarsi da sé, al di là dell'umano, altrove, e che nella realtà contende spazio al difetto, tentando di ridurlo sempre più fino a debellarlo. E tuttavia, «meno lo scienziato sbaglia e più è malvagio, o pazzo o fuori dal mondo», spiega Foucault, «più è un personaggio positivo e più sbaglia». Sotto questo scorcio, il fallimento di Bartlebooth, rifrazione di Phileas Fogg e di tutti i fantascienziati verniani, appare sotto altra luce, deviata e parcellizzata dal testo a tutt'occhi

¹²⁰ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 46.

¹²¹ Cfr. M. Serres, *Jules Vernes*, Sellerio, Palermo, 1979 e la prefazione di M. Foucault a Jules Verne, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Einaudi, Torino, 1966 e 1994.

pluriromanzenesco di Perec. Verne e i suoi romanzi non sono presenti nella *Vie, mode d'emploi* solo all'interno dei bauli di Bartlebooth, ma ne costituiscono un referente fondamentale. E' ancora Foucault a riscontrare nell'opera verniana una carica di diversione e capovolgimento dei discorsi sul mondo e dei linguaggi e delle coordinate da essi utilizzati per fissarli e renderli egemoni.

I racconti di Jules Verne sono meravigliosamente pieni di quelle discontinuità tipiche della finzione. Di continuo il rapporto stabilito tra narratore, discorso e favola si scioglie e si riforma secondo un nuovo disegno. Ogni momento il testo che racconta si spezza, muta di segno, s'inverte, si distanzia, giunge da un altro luogo e come da un'altra voce. Parlanti spuntati chissà da dove intervengono facendo tacere chi parlava prima, per un istante tengono i loro discorsi e poi, subito dopo, cedono la parola ad un altro di quei visi anonimi¹²².

I suoi viaggiatori-turisti, i suoi fantascienziati, egli stesso come narratore e permutatore di scienze e finzioni, mettono a circuito le due *ansicht* humboldtiane, ma inversamente alla figura dello scienziato colonizzatore, ricevono dal "difetto di scienza", da un congenito e insolubile strabismo, la loro carica più rivoluzionaria. Il discorso discontinuo di Verne sembra opporsi proprio alla strategia totalizzante della cartografia humboldtiana. E lo fa mettendo a fuoco, nel prototipo del viaggiatore-turista, uno sguardo alternativo, precorrendo o prefigurando, anche in questo caso, sviluppi futuri. Il viaggiare moderno, infatti, è stato oggetto di una riduzione progressiva che ha trasformato il *Grand Tour*, esperienza eccezionale dell'Altro spaziotemporale dell'Arte, della Storia e di se stessi, in una replica di schemi culturali e diagrammi comportamentali quotidiani, dove anche l'eccezione e l'esperienza del diverso risultano bonificate, predigerite e guidate. Identifica perfettamente il fenomeno Roland

¹²² Michel Foucault, *La tecnica narrativa di Jules Verne* in Jules Verne, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, cit., p. VIII.

Barthes, prendendo a esempio un oggetto-feticcio del turismo contemporaneo, la guida turistica. In *Miti d'oggi* egli scompone la struttura delle *Guide Blu Hachette*, svelandone l'impianto narrativo, e portandone alla luce il modello sottaciuto, una sorta di griglia previsionale del viaggio, della sua struttura e consequenzialità, basata su matrici culturali prestabilite. Tali narrazioni hanno l'obiettivo di plasmare il sistema percettivo del viaggiatore, di semplificarne le aspettative, di ridurre la capacità di penetrazione e di estensione del suo sguardo, di proiettarlo in una figura bidimensionale definita - quasi ironicamente - *turista*, imprimendo al suo sguardo una mobilità contratta e teleguidata, dirigendolo esclusivamente verso quel che altri al suo posto hanno deciso essere meritevole di essere osservato, solo superficialmente, si intende, secondo canoni imposti e standardizzati che rendono i viaggi non solo tutti uguali, ma in ultima analisi, del tutto inutili. Prescrivendo al viaggiatore l'unica percorrenza possibile, lo sguardo prefabbricato insito nelle guide turistiche

sopprime contemporaneamente la realtà della terra e quella degli uomini, non rende conto di nessun fatto presente, cioè storico, e per questa via il monumento stesso diventa indecifrabile, cioè stupido¹²³.

Le parole di Barthes colgono appieno l'appiattimento delle specifiche spaziali e temporali a cui la mappa cartografica sottopone il referente. Esso è ridotto a territorio delineato con pochi, inessenziali tratti e punti. Contemporaneamente, questa forma di controllo della relazione percettivo-cognitiva tra soggetto e referente che è la guida turistica, appiattisce anche la capacità prensile del soggetto percipiente, semplificandone e pilotandone il punto di vista. L'esperienza del reale è riportata entro la griglia di un casellario, che si impone sia sul soggetto

¹²³ Cfr. Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1970, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1994.

che sui contenuti dell'esperienza stessa. Henry David Thoreau, nel suo esperimento di fuga esistenziale, ideologico e letterario verso *il luogo*, verso un contatto più diretto e naturale possibile, non economico, con il mondo, pone il problema in termini di contrapposizione tra *vita* e *gusci*, prefigurando con la sua interpretazione dello *sguardo pittoresco*, l'impostazione postmoderna di Pynchon così come l'autore la declinerà criticamente sia in *Gravity's Rainbow* sia in *Mason & Dixon*.

Gli edifici più interessanti di questa regione sono di solito, come ben sanno i pittori, le meno pretenziose e più umili capanne di legno e i *cottages* dei poveri; è la vita degli abitanti dei quali quelle capanne sono le conchiglie, e non una peculiarità esteriore, ciò che le rende veramente *pittoresche*; ugualmente interessanti saranno le scatole suburbane dei cittadini, quando la loro vita sarà altrettanto semplice quanto piacevole all'immaginazione¹²⁴.

Il sociologo inglese John Urry definisce la strategia opposta di proiezione ortolatra, sulla scia di Foucault, lo «sguardo turistico»¹²⁵. Tale sguardo risulta il prodotto di una pratica sociale e culturale uniformante e universalmente condivisa volta a disciplinare l'esperienza del contatto tra l'uomo e il mondo, ma anche a trasformare l'umano in feticcio, l'esperienza conoscitiva in automatismo devitalizzato e spersonalizzato.

Discorso particolarmente invisibile a un *meister reisende* come Goethe, che già palesò dubbi e deviazioni dal progetto di Humboldt, e che non ammette protesi ad appesantire la libera - *pittoresca* - avventura dell'occhio attraverso paesaggi e orizzonti. Anzi, se per protesi visiva si intende tutto ciò che possa migliorare la

¹²⁴ H. D. Thoreau, *Walden; or Life in the Woods*, 1854, trad. it. *Walden*, BUR, Milano, 2004, p. 107.

¹²⁵ Cfr. John Urry, *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, Sage, London, 1990, trad. it., *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Seam, 1995.

chiarezza della visione, magari pure azzerando la perdita di fuoco dovuta alla distanza, come a comprimere occhio e paesaggio su un'artificiosa assenza di dimensione, di *località*, si è agli antipodi della concezione goethiana (e pure, per certi versi, humboldtiana) relativa all'ammirazione del paesaggio. In *Viaggio in Italia* la bruma all'orizzonte, la diminuzione di limpidezza determinata dalla lontananza, la vaghezza dello sguardo al suo limite, la compenetrazione della vista naturale del momento con le viste prese a prestito dai grandi pittori e godute come ricordi, risultano per Goethe fondamentali nell'esperienza di contatto con gli orizzonti del suo *Grand Tour*¹²⁶. Lo stesso Humboldt conferma la validità di una simile prospettiva, inserendola all'interno del suo progetto politico-culturale: la <<lontananza nebulosa>> è capace di far nascere nell'animo <<un incanto pieno di mistero>> di fronte all'immagine del <<sensibile-infinito>>¹²⁷. L'esperienza diretta del vago è connessa da Humboldt alla sua strategia, essa cioè diventa immagine del processo stesso: il *landscape* - orizzonte spaziale e temporale, orizzonte percettivo - è sempre indeterminabile alle sue propaggini liminari, esso rappresenta la soglia sensibile tra soggetto percipiente e figura del referente percepita, è il *momento locale* in cui distanza e canale percettivo si confondono. Confermando l'idiosincrasia di Goethe, sarà proprio la fotografia, protesi percettiva e vicaria dell'esperienza gestaltica del paesaggio, a filtrare la <<lontananza nebulosa>>, espropriando il soggetto del suo personale <<processo soggettivamente fondato e consapevolmente determinato dal punto di vista sociale>>¹²⁸.

¹²⁶ Cfr. W. Goethe, *Italianische Reise*, in *Goethes Werke*, vol. XXX, Bohlau, Weimar, 1903, trad. it., *Viaggio in Italia, 1786-88*, vol. I, Sansoni, Firenze, s.d.

¹²⁷ Cfr. Alexander Von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, cit., p. 38, trad. it. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 49.

¹²⁸ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 49.

Questa de-orizzontalizzazione del paesaggio, questo depauperamento del *landscape*, compiuti dall'apparecchiatura fotografica, appaiono le mosse decisive di un disegno di dominio molto più antico, che Farinelli tratteggia nei termini di una dualità geografica: la montagna contrapposta alla pianura. La differenza morfologica, evidente sul piano orografico, si presenta come la raffigurazione di un conflitto politico che si riverbera sul piano storico, culturale, sociale. Le montagne sono infatti da sempre luogo periferico ai confini dell'ecumene, rifugio per i gruppi etnico-culturali di minoranza, espulsi o irriducibili alla cultura egemone dominante nella pianura. Segno di tale supremazia, inequivocabile quanto un enorme cippo stradale o di fondazione, o quanto un vessillo imperiale infitto sulla Terra, o quanto un'iscrizione ufficiale, è la città. E questi tre segni, testi narrativi in lingua geografica, risultano morfemi essenziali e particolarmente pregnanti all'interno delle opere sia di Calvino, sia di Pynchon e, tenuto conto di importanti distinguo che saranno successivamente presi in considerazione, anche di Perec.

Per i romani era fondamentale la distinzione tra *ager* e *saltus*, tra il pianeggiante e ordinato ambito delle sedi stabili e della coltivazione (cioè appunto della cultura) e la scoscesa e disordinata massa del rilievo, regno dell'instabile pastorizia e dell'assenza dei valori civili (cioè, alla lettera, riferibili alla città). Per gli antichi greci un'unica parola, *òros*, significava sia montagna che limite¹²⁹.

Limite della pianura, cioè della vista (protesica) che semplifica le località e annienta la distanza, del territorio sottomesso all'autorità statuale, delle linee di colonizzazione economico-commerciale, limite quindi che va proiettato sul piano bidimensionale della carta per depurarlo del suo scarto di asprezza, di increspatura ostinata. Anche tutti gli altri segni, compresi - soprattutto - quelli siglati dall'autorità politica

¹²⁹ *Ibid.*, p. 50.

economica e culturale egemone, tendono a essere semplificati, resi prima filiformi, poi nascosti alla vista, e infine resi percettivamente impalpabili, spianando definitivamente il panorama fino al suo limite teorico di superficie perfettamente piana e senza grinze, separando così il nesso originario per la cultura occidentale tra vista e conoscenza, tra ostacolo e ricerca, tra frammenti e continuità, relegando lo sguardo alla modalità turistica, a canale passivo e a superficie oculare colonizzabile. Il puzzle del mondo è spazzato via, nessuna sfida, nessun gioco è neppure più pensabile. La strategia dell'occultamento si conferma, pure sul piano delle rappresentazioni, strumento precipuo e vincente del potere. Nel paragrafo 24 del suo testo, Farinelli prende, infatti, a prestito il titolo del capolavoro combinatorio di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, trasformandolo in *Se un giorno d'estate un viaggiatore*, illuminando ed edulcorando il setting atmosferico e ambientale, per mettere in mostra nella sua susseguente analisi la perdita, da parte del soggetto viaggiatore di ogni possibilità ludico-conoscitiva di interrelazione, scomposizione e ricombinazione del *landscape*. Il soggetto, in quanto punto di vista geografico, è eclissato sempre più, non solo nella sua capacità e nel suo diritto di operare attivamente come polo percettivo autonomo, ma persino nell'interesse tributatogli come polo percettivo da sedurre e colonizzare:

Da maniera (oltremodo interessata) di concepire la realtà, da strategico senso del mondo funzionale al cambiamento come era per Humboldt, con il Passarge il paesaggio diviene una collezione di oggetti, una serie di elementi. Da modo di interpretazione esso diventa in tal maniera un semplice complesso di lineamenti dati in forma oggettiva una volta per tutte¹³⁰.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 54-55 e cfr. S. Passarge, *Die Grundlagen der Landschaftskunde. Ein Lehrbuch und Eine Anleitung zu Landschaftskundlicher Forschung und Darstellung*, 3 voll., Friederichsen, Hamburg, 1919.

A una simile modificazione dello statuto del *landscape*, cui peraltro non pare insignificante connettere la tecnica narrativa postmoderna dell'enumerazione caotica che ritroviamo in parte in Calvino e in Perec e soprattutto in Pynchon, Farinelli contrappone la simbolica icasticità romantica di Caspar David Friedrich.

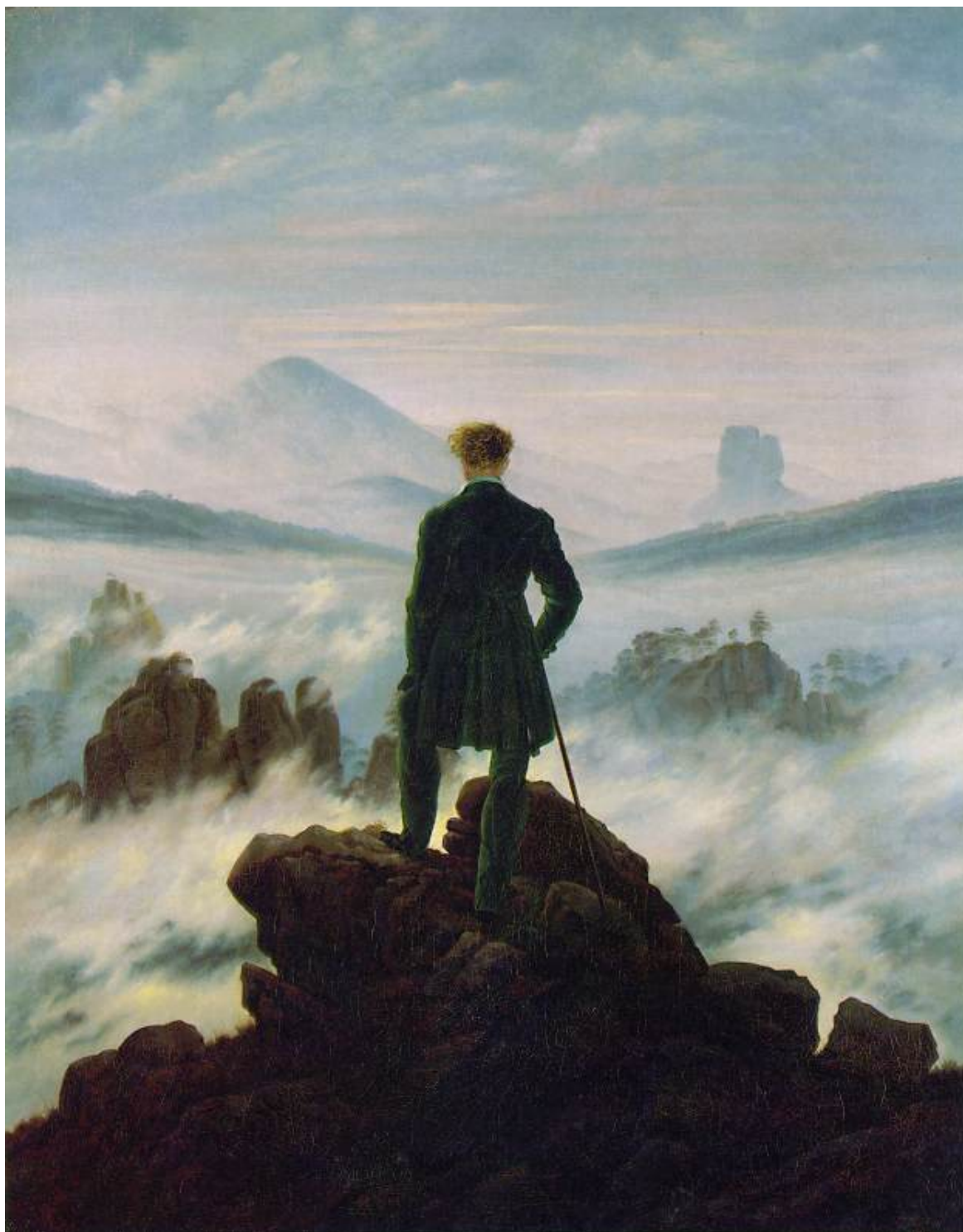


Fig. 1: Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, olio su tela, cm 95 × 75, Amburgo, Kunsthalle

Nei quadri di Friedrich - rappresentazioni del personale punto di vista da <<viaggiatore pittoresco>> dell'artista - Farinelli scorge, oltre alle valenze politiche implicite, la riproduzione del complesso rapporto tra il soggetto e il paesaggio, a partire dalle notazioni più evidenti, e pregnanti: il soggetto è sempre *interno* al sistema osservato; lo sguardo è sempre limitato, parziale, orientato, in quanto punto di vista singolare. Infatti

quel che vediamo non è la natura, ma l'esperienza della natura così come noi successivamente la re-immaginiamo¹³¹.

Da Passarge in poi, invece, solo le evidenze morfologico-lineari dello spazio geografico acquistano interesse e significati in vista di una catalogazione di ogni singolo assoluto elemento utile alla traduzione in carta del paesaggio. Per questa via,

quel che all'inizio era il processo conoscitivo si trasforma nella cosa da conoscere, si cosifica¹³².

Tanto che Farinelli, per suffragare l'apocalittica portata di questo atto di reificazione, cita l'opera di Renato Biasutti, *Il paesaggio terrestre*, del 1947, in cui sono inventariati trentaquattro modelli principali di paesaggio. Tale lista è data per completa ed esauriente. La sperimentazione osmotica del contatto percettivo-cognitivo tra soggetto e mondo, la posta processuale del senso insita nel gioco-sfida attivato dalla connessione tra i due punti focali, sono abolite come inessenziali e insignificanti. Anzi, il concetto e la possibilità stesse del contatto sono negati a priori da una classificazione teorica e pratica che separa, come isolati e inconciliabili, paesaggio geografico e paesaggio umano. L'unico principio - auto-evidente -

¹³¹ *Ibid.*, p. 55 e cfr. J. L. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subjects of Landscape*, Reaktion Books, London, 1990, pp. 179-244.

¹³² *Ibid.*, p. 56.

di connessione tra gli elementi del paesaggio è assicurato dalla perspicuità superficiale. Per Biasutti, cioè, la contiguità rappresenta l'unico nesso di relazione tra fenomeni e oggetti inseriti in uno spazio. Il paesaggio così concepito si ossifica in oggetto inerte, la geografia in mera descrizione. Ben diversa è l'accezione di <<geografia della ragione>> che Kant utilizza per designare la critica della ragion pura, intesa appunto come la geografia dello <<spazio buio del nostro intelletto>>¹³³. Il filosofo discerne tra classificazione logica, fondata sul principio di somiglianza e base dell'analisi scientifica, e classificazione fisica, orientata secondo il principio di prossimità, canale di relazione con l'organica continuità del paesaggio così come esso si presenta in natura. Questa forma come possibilità e modalità percettivo-cognitiva, armonica ed eminentemente estetica, dell'immagine offerta dal paesaggio, il *medium pittoresco* di contatto, è stata via via negata durante i mutamenti progressivi della disciplina geografica. Si perde così l'essenzialità basica e originaria della forma pittorica di correlazione tra soggetto percipiente, canale percettivo e oggetto percepito; si smarrisce la consapevolezza dell'intenzionalità politica, ideologica, culturale, storico-sociale insita inevitabilmente in ogni progetto e processo di indagine geografica. Il viaggiatore pittoresco à la Friedrich è espunto dal quadro, insieme al suo punto di vista, e senza essi noi perdiamo la coscienza del nostro proprio punto di vista, del quadro e delle potenzialità conoscitive dell'atto visuale stesso. Leibniz asserisce che è impossibile percepire il mondo senza contemporaneamente giudicarlo¹³⁴, e Farinelli afferma che <<ogni sguardo comporta una valutazione, è il risultato di una deduzione,

¹³³ Cfr. E. Cassirer, *Kants Leben und Lehre*, Meiner, Hamburg, 1918, trad. it., *Vita e dottrina di Kant*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, pp. 173-74.

¹³⁴ Cfr. G. W. Leibniz, *Discours Préliminaire de la conformité de la foy avec la raison*, in C. I. Gerhardt (a cura di), *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, vol. II, Holmes, Hildesheim, 1961, trad. it., *Discorso preliminare sulla conformità della fede con la ragione*, in *Scritti filosofici*, vol. I, Utet, Torino, 1967, pp. 401-56.

deriva da un presupposto>>¹³⁵. Ovviamente, non basta eliminare dallo spettro visibile idee, forme e concetti, per sancirne la scomparsa. Il paesaggio resta una modalità di percezione, nonostante le strategie di politica culturale volte a ridurlo a spoglia descrizione neutra di linee e apparenze di oggetti. Più le mosse discorsive rimangono celate più guadagnano in efficacia, certo, tuttavia il gioco può sempre venir scoperto. E' di Lucio Gambi, per esempio, l'ipotesi per cui quel che non ha forma visibile plasma e edifica quel che invece è visibile, sicché il paesaggio diventa una conseguenza e si mostra incompleto nella sua capacità di significare la realtà¹³⁶. L'analisi di Gambi si concentra quindi sulla puntuale e approfondita disamina dei fenomeni geografici, allontanando così il discorso dagli obiettivi della presente ricerca; tuttavia, senza entrare nello specifico, è interessante porre in rilievo almeno un elemento che Gambi presceglie a esempio di fatti non facilmente deducibili dalle evidenze paesaggistiche perché determinati da strutture mentali invisibili e da istituzioni sociali celate: la centuriazione romana, <<il sistematico minuto impianto coloniale di vie e canali secondo il modulo ortogonale, che spesso non segue affatto il dato topografico>>¹³⁷. La centuriazione romana, prototipo quasi archetipico di griglia autoritaria a sovrapposizione vincolante e deterministica, costituisce, sia in Calvino sia in Perec e soprattutto in Pynchon, la forma simbolica per eccellenza delle strategie disumanizzanti e colonialiste, <<la sintassi diritta>>¹³⁸ della rete urbana composta di linee e assi, espressione della volontà di possesso, come questo lavoro proverà a mostrare nei capitoli successivi. Per ora basti evidenziare come l'immagine della Terra, rifratta in luogo, spazio,

¹³⁵ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 61.

¹³⁶ Cfr. Lucio Gambi, *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*, in Id., *Una geografia per la storia*, Einaudi, Torino, pp. 148-74.

¹³⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 66.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 67.

territorio e sintetizzata in un campo semantico di contesa, nodo gordiano di prospettive, punti focali e discorsi, definito paesaggio, si configuri come Testo, dotato di una propria evidenza superficiale, *letterale*, e di un complesso nucleo ctonio di strutture simbolico-formali, sedimentazioni storico-culturali, sistemi ideologico-politici e fermenti sociali. Prima ancora di essere traslitterata in mappa, dunque, la figura topografica del mondo è già nella sua formazione e nelle modalità della sua appercezione, in qualche modo assimilabile a un testo scritto.

Farinelli identifica negli anni Settanta del XX secolo la fine della <<fiducia nella possibilità della riduzione del mondo a immagine>> e l'inizio dell'epoca <<della smaterializzazione della realtà>>¹³⁹. La produzione di beni e idee, di strutture socio-politiche così come di modelli formali, <<non dipende più, se non in minima parte, da quel che possiamo vedere o toccare>>¹⁴⁰. Sembrerebbe cioè non sussistere più un ordine culturale e fisico alla base del rapporto significante - significato tra immagini e fenomeni del mondo, né sarebbe più possibile instaurare un contatto reciproco tra soggetto percipiente e oggetto percepito. La mappa-testo, anche ammesso che possa fungere da modello interpretativo sensibile del rapporto cognitivo dell'uomo con il mondo, tutt'a un tratto si sfalda dunque, o almeno è svelata essere uno zibaldone inintelligibile? Un compendio di immagini fantasmatiche irrelate, frammenti di un puzzle orfano a priori del referente disegno composto e unitario? Il <<villaggio globale>> di McLuhan¹⁴¹ sarebbe in questo caso molto più simile alla Boston di Pynchon attraversata dagli spettro dei diseredati ed esclusa dai racconti e dai resoconti della burocratizzata topografia urbana che a qualsiasi proiezione geografica ufficiale. E la palazzina di Rue Simon-

¹³⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁰ *Ivi.*

¹⁴¹ Cfr. M. McLuhan e B. R. Powers, *The Global Village*, Oxford University Press, Oxford, 1989, trad. it. *Il Villaggio Globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, SugarCo, Milano, 1992.

Crubellier 11 a Parigi il 23 giugno 1975 qualche minuto prima delle otto di sera, nodo momentaneo e locale impreveduto di una rete progressiva di flussi memoriali casuali potrebbe porsi come autentica quanto assurda icona della forma del mondo del XXI secolo immaginata da McLuhan. E citare dell'impalpabilità gravida di sensi e di percorsi e di smarrimenti delle *Città invisibili* giocate da Marco Polo e dal Kan sulla plancia combinatoria di Calvino, pare quasi ridondante...

Per McLuhan, il campo sensorio dell'udito starebbe sostituendo il campo sensorio della vista, come canale d'accesso, processo, fruizione e produzione privilegiato di senso e informazione. Al modello sensibile del mondo fondato sull'alfabeto grafico, visibile, sul Verbo fatto evidenza di lettera, la modernità avvicenderebbe il modello sensibile del mondo fondato sull'alfabeto sonoro, invisibile, sui flussi eterei inviati come tam-tam elettromagnetici da apparecchiature telematiche. All'ordine lineare succederebbe il disordine - o l'ordine alternativo - dei flussi e delle onde. Per McLuhan tra lo spazio acustico e lo spazio sonoro non può sussistere contatto, tra di essi c'è una relazione di complementarità e al contempo di incommensurabilità. Entrambe le specificazioni, in ogni caso, tendono a porre in risalto la miniaturizzazione della distanza spaziale e temporale, e contemporaneamente, l'incremento esponenziale, della velocità, della frequenza e dei centri di produzione delle comunicazioni. McLuhan fornisce un modello spaziale eccessivamente semplificato, cioè eccessivamente finalizzato alla riduzione della complessità globale, costituita invece dall'interrelazione di luoghi eterogenei e sottoposta alle spinte e ai vettori di dominio disegnati da concorrenti sistemi territoriali. <<Pensare, secondo la teoria scientifica della comunicazione che quest'ultima sia un processo sequenziale, logico e lineare come una funzione matematica>>¹⁴² porta a formulare un'immagine del mondo semplificata, <<una delle tante (solitamente inconsapevoli) versioni concettuali della

¹⁴² Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 71.

proiezione tolemaica>>¹⁴³. L'inattuabilità dell'estensione del modello *villaggio globale* all'immagine mondo è confermata dall'osservazione *perechiana* di William Bunge, secondo cui la più impenetrabile delle lande da mappare è proprio il condominio: paradossalmente nell'era della (presunta) comunicazione la geografia e la comunità umana maggiormente inesplorata è la geografia del più ordinario dei grattacieli metropolitani e la comunità degli annessi coinquilini¹⁴⁴. In realtà il paradosso è spiegabile con le proprietà discrete, elitarie e individualistiche dei processi di informatizzazione dello spazio globale. Il mondo è sì coperto da una rete, ma la sua densità non è continua né omogenea, e pur se distesa sopra un'immagine-mondo ormai quasi totalmente appiattita dai procedimenti interessati di sintesi spaziale, essa determina nuove, a volte inaspettate e imprevedibili, grinze e asperità. Un esempio è fornito dal contatto tra lo spazio e luoghi eterogenei e incompatibili, eppur contigui. Farinelli, a discapito delle apparenze ma anche di conferme effettive, tenta di ribaltare la prospettiva secondo cui sia il linguaggio ad essere abitato prima e come traslato del mondo. Tale punto di vista infatti rischia di assolutizzare il punto focale d'osservazione che, invece, in quanto tale, può e dovrebbe essere mobile e mutante tra un luogo e l'altro. Invece che un'autorità astratta e immodificabile, standard, meccanica, l'occhio dovrebbe recuperare la sua singolarità concreta e parziale, molteplice, organicamente in contatto di reciprocità con l'altro da sé.

Guardare vuol dire, in tal modo, estendere all'altro le proprie caratteristiche, proiettare sull'altro la propria natura¹⁴⁵.

¹⁴³ Ivi.

¹⁴⁴ Cfr. W. Bunge, *The First Years of the Detroit Geographical Expedition: A Personal Report*, in <<Field Notes>>, n. I, pp. 1-9.

¹⁴⁵ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 73.

Così da evitare di abitare <<non il mondo ma una tavola, una carta geografica>>¹⁴⁶.

Lo stesso tipo di sguardo, non turistico o euclideo, che si proietta verso l'incontro e la commutazione mobile di posizione, prospettiva, parametri piuttosto che contrarsi in una gabbia assolutistica, dovrebbe coinvolgere allo stesso modo il soggetto osservante, non solo in quanto attività percipiente, ma anche in quanto paesaggio esso stesso. E che l'uomo possa a pieno diritto venire considerato tale, pare confermarlo la metodologia di analisi prescelta dalla genetica in vista di trovare il bandolo della matassa bio-strutturale umana: il *mapping* del genoma. I biologi molecolari, cioè, hanno ritenuto possibile esplorare e riprodurre in un modello formale ordinato ed esplicativo l'insieme dei geni di un essere umano *vedendo* il microscopico referente fisico (bio-genetico) come un atlante di informazioni, funzioni e istruzioni del sistema-uomo.

Il gene veniva insomma assimilato a una mappa vivente dotata della capacità di autocostruirsi come corpo¹⁴⁷.

Farinelli prende in esame il *mapping* genetico perché riscontra in esso l'ennesimo tentativo di anteporre la formalizzazione al campo osservato, e per registrare una volta ancora il fallimento dell'assolutizzazione di una simile prospettiva d'indagine. Egli infatti riporta poi le più recenti e calibrate direttrici che guidano la ricerca e che considerano il Dna non più un diagramma euclideo lineare e fisso, ma una realtà in movimento che è possibile approssimare solo impostando un punto di osservazione altrettanto mutevole e una relativa dinamica forma di rappresentazione. Riferendosi quindi a Keller, Farinelli evoca il paragone tra il sequenziamento del genoma e una stele di

¹⁴⁶ Ivi.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

geroglifici a sostituzione dell'analogia con la carta geografica¹⁴⁸, mettendo poi in risalto la necessità di ricomporre l'organica totalità dei frammenti prodotti dalle necessità dell'analisi scientifico-razionale. Il raffronto tra carta geografica e mapping genico si rivela interessante ai fini della presente ricerca per un duplice motivo. Da un lato, aiuta a visualizzare la mappa come una strategia di formalizzazione *in fieri*, un compendio problematico di progetto di modello che si tenta di applicare alla relazione percettivo-cognitiva, ermeneutica, tra il soggetto e il campo di indagine, a prescindere da quale esso sia nello specifico. Il problema fondamentale risiede proprio nell'individuare e predisporre lo statuto ideologico, strutturale, funzionale, linguistico, pratico della mappa intesa come rappresentazione del referente. Dall'altro lato, una volta ancora, l'immagine standard della mappa come carta geografica euclidea, lineare, fissa è intersecata dall'immagine del linguaggio, del codice segnico, del testo ordinato e coerente nel suo insieme, ma irregolare, discontinuo, incalcolabile nelle sue infinite permutazioni locali. Tenendo presente poi questa ultima specificazione, è possibile rintracciare un nesso con le direttrici di ricerca perseguite dagli autori presi in esame. Le continue, scalari, derivazioni in differenti campi di applicazione della forma della mappa, richiama la struttura frattale che presiede a molteplici livelli il sistema semantico pynchoniano; mentre il gioco sempre in corso tra frammenti discreti e totalità organica si rivela il fulcro critico delle opere di Calvino e Perec. In quest'ultimo, inoltre, il passaggio combinatorio mappa -> testo, integrato al punto di vista ludico, porta alla formalizzazione di un'immagine simbolica ulteriore particolarmente densa di portati rivelativi, il *puzzle*. La relazione agonistica tra mappa/puzzle e referente, tra lo sguardo prensile e l'immagine *incompresa* del mondo, riporta al mito di Dioniso, fatto a brani dai Titani e poi ricomposto da Apollo

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 76-77 e cfr. E. F. Keller, *The Century of the Gene*, Harvard University Press, Harvard (Mass.), 2000, trad. it. *Il secolo del gene*, Garzanti, Milano, 2001.

sull'ara. Come Farinelli sottolinea, è impossibile non sentire tutta la violenza (e la morbosa disumanità) insita nel desiderio di conoscere il mondo anche a costo di ammazzarlo, farlo a pezzi e catalogarne i resti inerti, di sacrificarne cioè l'organicità, il dinamismo, la vita stessa:

fare la mappa di qualcosa implica [...] la preliminare riduzione di una cosa ad apparenza della cosa-che-è, dunque la sua trasformazione in un'entità già in possesso, per definizione, di ogni attributo cartografico, già preventivamente ridotta a una tavola¹⁴⁹.

La violenza però non è rivolta solo al mondo, schiacciato entro i confini delimitati di una sua istantanea da anatomopatologo. Anche il soggetto si impone - o subisce inavvertito - una altrettanto drastica riduzione. Se, infatti, una mappa si definisce tale quando esprime una corrispondenza univoca, puntuale ed esclusiva tra gli elementi di due insiemi, nel nostro caso tra referente fisico e modello segnico, la violenza coattiva colpisce anche il linguaggio,

perché irrigidisce non soltanto l'oggetto ma anche il modo di riferirsi a esso, paralizza dunque anche il soggetto¹⁵⁰.

L'imperio coercitivo nascosto e silenziosamente veicolato dalla mappa, da un certo modo almeno di disegnare la mappa, si presenta come il polo negativo, l'abisso oltre il ciglio della carta geografica, il Castello desadiano e gesuitico che presiede alla pubblicazione del Mondo in Testo unico, zona di tensione e analisi critica da parte di Calvino, Pynchon e Perec. I loro testi, che nei capitoli successivi saranno esaminati partendo dal presupposto ipotetico di una loro assimilabilità formale e simbolica alla mappa, raccontano lo stridere tra queste due concorrenti modalità di visione: l'immobilizzazione e l'oscillazione, sia dell'oggetto

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

sia del mezzo sia del soggetto compresi nella prassi conoscitiva. Soprattutto il soggetto, afferma Farinelli, così come il punto di vista narrativo dei tre autori, si presenta

non più interno a un ambito circoscritto da frontiere ma a una zona di contatto più o meno estesa, composta da relazioni, interazioni e comportamenti temporanei e interconnessi, di solito fondati su rapporti di potere radicalmente asimmetrici cioè diseguali, e su limiti fluidi e mobili¹⁵¹.

Il tentativo sotteso ai sistemi-romanzo di Calvino, Pynchon e Perec sembra essere quello di verificare le possibilità che l'immagine - sia essa cartografica, genica, linguistica - ha di liberare la connessione epistemologica dell'uomo con l'altro da sé, invece di paralizzarla. Se cioè sia possibile un incontro vero, gestaltico, integrante, una relazione di comunicazione effettiva e in continua evoluzione tra il soggetto e i suoi multiformi contesti.

Il problema della localizzazione dell'osservatore, della precisazione del suo punto di vista, della rappresentazione del suo sguardo prospettico, oltre che centrale per l'artista, risulta fondamentale anche per il geografo, o almeno per il geografo-viaggiatore, per il <<viaggiatore pittoresco>>, che esce dal suo studio contiguo alle corti feudali - al *Castello* -, per diventare poli di focalizzazione mobili, variabili, in orbita lungo quegli stessi percorsi oggetto delle loro osservazioni. Farinelli pone in rilievo il mutamento nei parametri iconografici di raffigurazione del cartografo intervenuto nella prima metà dell'Ottocento: il cartografo diventa il geografo nomade con la penna sempre in mano, sigla sensibile di compartecipazione all'oggetto riprodotto in scala così come contemporaneamente al lavoro di riproduzione, come se anche sulla carta effettivamente prodotta si volesse ribadire l'incompletezza necessariamente intrinseca all'opera della rappresentazione del mondo. Il cartografo, almeno nel senso e nel

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

compito che gli assegnerà l'*Erdkunde* di Ritter e il *Kosmos* di Humboldt, è consapevolmente interno al suo stesso progetto di *mapping*, ne condivide le vacillazioni e i mutamenti, in pugno stringe una penna e non una carta perché il modello formale attraverso cui intende esprimere in scala la percezione della Terra è una lingua, viva, dinamica, mutante, aperta al contatto e al nuovo, non una griglia fossilizzata dentro cui inchiodare la conoscenza del mondo.

La penna significa appunto il discorso dunque la sua incompiutezza, il suo carattere programmaticamente provvisorio e parziale, la sua natura discutibile del tutto opposta a quella normativa e apodittica del tratto cartografico, che non ammette né replica né critica¹⁵².

E come tutti i discorsi, esso è determinato storicamente, socialmente e politicamente, mai assoluto, ma costantemente incerto tra spinte plurime di attrazione, diversione, mutazione applicategli contro dai discorsi eterogenei insieme a esso compresi nel campo effettivo della comunicazione. Come afferma Linda Hutcheon,

l'arte postmoderna non può che essere politica, almeno nel senso che le sue rappresentazioni - le sue immagini e le sue storie - sono tutto tranne che neutrali [...] il postmodernismo lavora per de-doxificare le nostre rappresentazioni culturali e la loro innegabile portata politica¹⁵³.

Lo stesso può dirsi delle geografie, e in parte dei testi presi in esame dal presente lavoro. Essi, di fatto, tentano di combinare e

¹⁵² *Ibid.*, p. 83 e cfr. F. Farinelli, *Pour une théorie générale de la géographie*, Département de Géographie de l'Université, Genève, 1989, pp. 45-46.

¹⁵³ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra 1989, pag. 3, trad. it. del r.

comunicare un sistema segnico capace di rivelare, ri-conoscere¹⁵⁴ e mappare il campo - in quanto luogo, spazio, territorio, Mondo - dell'interconnessione dei discorsi sulla appercezione e sulla conoscenza. Una sorta di meta-mappa epistemologica dalla scala e dalle dimensioni cangianti che tenta di aprirsi alla più vasta gamma possibile di condizioni ermeneutiche prensili. A questi tentativi di discorso ispirati a diversione geografica si oppone il modello persistente della geografia aristocratico-feudale¹⁵⁵ (che Pynchon retrodata all'ortolatria romana), confermato dalla geografia antropica di Vidal¹⁵⁶ e dalla geografia positivistica successiva. Esso incarna

un formidabile dispositivo ontologico, un silenzioso strumento per la definizione implicita, dunque non sottoposta a riflessione, della natura delle cose del mondo¹⁵⁷.

La particolare, sfuggente forza che assicura capacità assertiva e durata a questo modello, è determinata soprattutto dal nascondimento strategico del sistema ideologico che lo esprime. La geografia di Vidal si definisce esplicitamente come una descrizione attendibile del reale - l'unica possibile - perché basata esclusivamente sull'osservazione dei dati sensibili. La linea vergata sulla carta da segno si trasforma in materia, da medium di riflessione a referente. In questo processo di assolutizzazione del

¹⁵⁴ Cfr. D. A. Daniel (a cura di), *Allgemeine Erdkunde. Vorlesungen an der Universität zu Berlin gehalten von Carl Ritter*, Reimer, Berlin, 1862, p. 18, trad. it. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 82: "Per Ritter, come per Humboldt, non si dà mai <<semplice indipendente conoscenza (Kenntniss)>> della superficie terrestre, ma soltanto <<riconoscimento>> (Er-kenntniss) di essa".

¹⁵⁵ Cfr. F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 107-50, 156-67.

¹⁵⁶ Cfr. P. Vidal de la Blache, *Principes de géographie humaine*, Colin, Paris, 1922.

¹⁵⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 85.

dettato cartografico, della transustanziazione della mappa in sentenza, il soggetto si vede destituito di ogni facoltà e di ogni attività critica. In questo senso, acquista particolare valore rappresentativo la carta topografica, così come viene intesa almeno nel corso del XIX secolo,

il ritratto, esclusivamente affidato ai militari, dei moderni stati nazionali territoriali centralizzati, l'immagine che questi ultimi hanno prodotto di se stessi¹⁵⁸.

Gli apparati politico-culturali dominanti hanno istituito, in tal modo, la forma consona ai rispettivi obiettivi di delimitazione e controllo, sovrapponendo il reticolo di cardini e decumani alla Terra, fino a sostituirla e surrogarla completamente. Ovviamente, ogni elemento, ogni fenomeno, ogni processo ritenuti ridondanti, se non dannosi, rispetto alle specifiche della progettazione topografica, sono stati ridotti, semplificati, proiettati secondo determinate prospettive, quando non espunti del tutto. La loro eventuale assenza dalla carta topografica ne sancisce, tenuto conto dell'assioma di Vidal, l'inesistenza. Il rapporto tra realtà e segno cartografico muta così in una dipendenza diretta e univoca del primo dal secondo. Negli anni Sessanta e Settanta i geografi tornano a riconoscere il carattere teorico dell'immagine cartografica. Tuttavia, rinvenendo nell'astrazione matematica il linguaggio rigoroso e infallibile adeguato per superare limiti e imperfezioni della formalizzazione geografica precedente, i geografi si dichiarano fiduciosi nella capacità di questa nuova <<geografia quantitativa>> di ridurre ogni fatto e fenomeno empirico all'ordine logico dell'immagine cartografica¹⁵⁹. Per questa via si continua però a restringere il campo d'azione del soggetto che, nella geografia quantitativa, si vede spossessato

¹⁵⁸ Cfr. W. Stavenhagen, *Die geschichtliche Entwicklung des preussischen Militarkartenwesens*, in <<Geographische Zeitschrift>>, VI, 1900, pp. 510-11.

¹⁵⁹ Cfr. B. Berry, *The Quantitative Bogey-Man*, in <<Economic Geography>>, XXXVI, 1960; W. Bunge, *Theoretical Geographie*, Gleerup, Lund, 1962.

"dell'intenzione assegnata al sapere geografico all'interno del contesto della totalità sociale"¹⁶⁰, la carta geografica si presenta come evidenza meccanica, spogliata di ogni considerazione e di ogni progettualità riferite al senso della sua stesura. Ancora una volta è la linea, ente spersonalizzato geometrico-matematico, a venire assolutizzata a discapito della sua funzione di segno. La precisione e la capacità di sintesi diventano gli unici indici di correttezza e veridicità, tautologie di obiettività e di efficienza rappresentativa. Farinelli, nel suo testo, critica fortemente l'assunto alla base della geografia quantitativa, il considerare cioè la cartografia come una branca ancora perfettibile della matematica, ribaltandolo completamente: "non è la mappa (cioè la tavola) che deriva dai numeri, ma la contrario sono i numeri che derivano dalla tavola"¹⁶¹. In particolare, è possibile per Farinelli, instaurare un'analogia tra lo zero, assenza di valore che permette l'assegnazione di valore a tutto ciò altro da sé, e la tavola (bianca), assenza di segni che permette l'assegnazione di un segno a ogni cosa. Lo zero e il vuoto, l'abaco e la carta non segnati da numeri e caratteri rappresenterebbero quindi la condizione e l'istanza di partenza del processo percettivo e conoscitivo. Farinelli pone inoltre l'accento sull'affinità etimologica dei termini latini *mensa* e *mens*, *tavola* e *mente*: entrambi derivano dalla radice comune indo-germanica MAN-, il cui significato è *pensare, conoscere, intendere*, e costituisce la forma nasalizzata della più elementare radice MA, che nelle lingue indo-europee significa *misurare, costruire*. La corrispondenza ideale tra mente e tavola è biunivoca, possiamo cioè definire simbolicamente l'attività cognitiva del nostro cervello come un disporre in modo ordinato e misurato dati e pensieri su un piano di lavoro fino a ottenere un disegno coerente e significativo; ma possiamo anche pensare la tavola cartografica "come una mente, in grado di

¹⁶⁰ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 89.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 90.

produrre idee"¹⁶². Essa, cioè, può fungere da specchio e fornire di rimando e a ritroso la rappresentazione mentale che l'ha prodotta, come l'immagine impressa sulla retina e riassetata dal nervo ottico, o come un puzzle ricomposto dal giocatore nonostante la perizia dimostrata dal puzzle-maker nella frammentazione del quadro. In questa metafora che tratteggia mente e mappa come visioni a scale differenti di un'unica struttura frattale, è espressa l'essenzialità del contatto tra soggetto e oggetto dell'analisi. La geografia quantitativa, ultima versione aggiornata della disposizione euclidea indiscriminatamente imposta a fenomeni fisici e processi storico-sociali, viceversa, escludendo la superficie soggettiva di contatto, la *mens*, disumanizza e rende conoscitivamente sterile la tavola cartografica. Anche la geografia comportamentale degli anni Settanta del XX secolo, pur dichiarando di voler assegnare di nuovo un posto al soggetto umano all'interno della riflessione geografica, manca l'obiettivo tralasciando l'analisi dello specifico umano: l'insieme cioè dei variabili punti di vista sul mondo. Il soggetto viene sì ri-immesso in quanto variabile nel sistema che comprende l'ambiente e il comportamento spaziale, ma il collegamento tra questi due termini è ritenuto automatico e immediato, meccanico, senza tenere conto nell'analisi della "interpretazione dell'interpretazione del mondo da parte del soggetto che agisce"¹⁶³, ciò che Weber definisce invece il principio della <<sociologia comprendente>> alla base della comprensione dell'azione sociale¹⁶⁴. Senza i sistemi ideologico-culturali sedimentati all'interno del soggetto e motori arbitrari dei suoi sguardi verso sé e verso il mondo, egli si fossilizza al pari dei modelli proposti dalla geografia quantitativa, decadendo a zombi o

¹⁶² *Ibid.*, p. 91.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁴ Cfr. M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen, 1951, trad. it. *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino, 1958, pp. 239-307.

a <<uomo di Turing>>¹⁶⁵, calcolatore e funtore involontario, processore passivo e programmato di dati. Il suo stesso comportamento, il suo dinamismo, si esaurirebbe in realtà a un moto apparente. Per Farinelli ciò basta a negare all'<<uomo di Turing>> - così come alle sue macchine - potenzialità conoscitive. Recuperando il mito dello scontro tra Odisseo e Polifemo, egli evidenzia come, tra gli altri aspetti precedentemente messi in rilievo, essi rappresentino lo scontro tra mobilità e immobilità, tra il migrare e il restare, tra il partire e il finire. In questa <<opposizione originaria>> fondamentale nella formazione della cultura occidentale, Farinelli rinviene l'importanza della possibilità di spostamento come condizione senza la quale non si dà progresso conoscitivo. La stessa geografia, quindi, dovrebbe rappresentare sulla carta non tanto l'istantanea di una collocazione statica, quanto piuttosto la proiezione progressiva di localizzazioni transitorie e discontinue. Con Schmitt, Farinelli recupera il concetto e la figura del <<nomade>>¹⁶⁶, colui che <<abita [e conosce] il mondo muovendosi>>¹⁶⁷ e il cui etimo greco, *nomos*, designa la legge e allo stesso tempo il pascolo, come se <<l'ordine terrestre del nostro pianeta>>, come lo definisce Ritter, sia il continuo movimento del tutto, di ogni sua parte e di ogni nesso possibile tra essi. In Ritter, in realtà, l'espressione è propriamente legata all'asimmetria tra <<forme fluide>> e <<forme rigide>> riscontrabile sulla superficie terrestre, ma vedremo più avanti come questa dualità è ripresa da Deleuze e restituire come forma simbolica rappresentativa della sua rivoluzionaria visione del mondo e delle visioni su di esso. Già in Ritter, tuttavia, la

¹⁶⁵ Cfr. J. D. Bolter, *Turing's Man. Western Culture in the Computer Age*, University of Carolina Press, Chapel Hill (N.C.), 1984, trad. it. *L'uomo di Turing. La cultura occidentale nell'età del computer*, Pratiche, Parma, 1985.

¹⁶⁶ Cfr. C. Schmitt, *Der Nomos der Erde im Volkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Duncker u. Humblot, Berlin, trad. it. *Il Nomos della Terra nel diritto internazionale dello <<Jus Publicum Europaeum>>*, Adelphi, Milano, 1991, p. 59.

¹⁶⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 95.

contraddizione tra mondo terrestre e mondo pelagico, assurge a origine e raffigurazione basica di ogni altra divergenza¹⁶⁸. Ritter quindi ricompone secondo un principio di organicità i pezzi del puzzle-mondo, egli vede i due termini come inseparabili e soggetti a multiformi influenze reciproche. Lo stesso Hegel mutua da Ritter la convinzione che il dispiegarsi della storia universale sia guidata dalla diversa morfologia dei continenti. A differenza di Hegel, però, Ritter considera relative e mobili le specificazioni geografiche e, soprattutto, concepisce il mondo, sia nella dimensione geografica che in quella storica, come <<una sfera dotata di un'infinità di centri>>¹⁶⁹ e di componenti eterogenei in comunicazione reciproca, di spazi-movimento che disegnano <<un unico sistema di circolazione in cui vie di terra e vie di mare si fondono al punto da risultare indistinguibili>>¹⁷⁰. E il soggetto che osserva questo mondo in movimento, che partecipa come elemento interno a questo scorrimento spaziale continuo, che tipo di mappa può disegnare? Farinelli, per precisare le caratteristiche dell'*Erdkunde* di Ritter, prende come termine di confronto l'atlante di Tolomeo. La riduzione del globo a carta, la proiezione in scala, l'individuazione spaziale attraverso coppie di coordinate, sono le strategie prescelte da Tolomeo per chiarire e rendere fruibile il mondo all'occhio umano. La sua geografia si basa su di una visione parcellizzata e additiva, egli cioè scompone il mondo in parti, le proietta su tavola riducendole a punti e linee geometricamente coordinati, instaura un arbitrario rapporto di equivalenza tra i due piani a differenti dimensioni, e trasforma la sfera Terra nel compendio delle carte geografiche che ne disegnano le singole parti. Questa operazione di riduzione è ovviamente duplice, Tolomeo

¹⁶⁸ Cfr. Carl Ritter, *Einleitung zur allgemeinen vergleichenden Geographie, und Abhandlungen zur Begründung einer mehr wissenschaftlichen Behandlung der Erdkunde*, cit., trad. fr *Introduction à la géographie générale comparée*, Les Belles Lettres, Paris, 1974, p. 104, 206-46.

¹⁶⁹ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 97.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

cioè non blocca e appiattisce solo l'oggetto dello sguardo geografico - il Mondo - ma anche il soggetto osservante, l'uomo. Entrambi sono paralizzati dalla proiezione, destituiti della più peculiare delle loro caratteristiche - il movimento - così che il rapporto di conoscenza, la comunicazione reciproca, non si compie, ma diventa essa stessa feticcio, oggetto, staticità. Lo sguardo geografico - euclideo e tolemaico - diventa sguardo di Medusa, e poiché la tavola cartografica è la superficie che riflette l'immagine del mondo - è quindi uno specchio - ecco che come racconta il mito, lo sguardo pietrifica se stesso. Il punto di vista che disegna l'*Erdkunde*, al contrario, non si prefigge di semplificare il globo, né l'esperienza di esso. Questa, per il continuo moto e la proliferazione dei centri e dei punti di osservazione, è necessariamente frantumata in un labirinto di scorci. La combinazione delle possibili rappresentazioni di questo labirinto-sfera non è sufficiente a ridare il Tutto, secondo la concezione olistica per cui l'intero è sempre più grande della somma delle sue singole parti. Il *paesaggio totale* quindi è un puzzle a tranello, una volta sminuzzata in pezzi variamente maschiati, l'immagine non può più essere ricomposta in un'unità coerente e continua, l'atto della ricombinazione non si conclude e produce sempre uno scarto, resta sospeso a causa di un certo grado di diffrazione, resta un buco, un residuo entropico non eliminabile, che Bartlebooth conosce bene. Per questa via, proprio grazie a questo coefficiente di incompiutezza, l'*Erdkunde* pare proporre un modello continuamente *in fieri* di rappresentazione dello spazio-movimento che non atrofizza né il mondo né l'uomo né lo sguardo conoscitivo. Questa concezione olistica espressa da Ritter si oppone al processo di uniformazione messo in atto dalla cultura occidentale così come essa si è sviluppata dall'antichità ad oggi. Farinelli ne rintraccia la narrazione della genesi, ancora, nel racconto della sfida tra Odisseo e Polifemo. Partendo dalla definizione kantiana dell'imperfezione umana - <<il legno storto dell'umanità>> - Farinelli ricorda come il legno scelto da Odisseo per accecare il ciclope fosse legno di ulivo, tra i più

comuni, ma di sicuro il più contorto, degli alberi mediterranei. Nella sua forma attorcigliata, quasi un naturale e inestricabile nodo di Gordio, Farinelli scorge la raffigurazione della Natura, del mondo così come esso è, estremamente irregolare, irriducibile a modelli, ruvido alla comprensione e impervio e alla fruizione diretta, eppure unico correlativo oggettivo a disposizione dell'uomo. Il callido Odisseo, eroe dell'intelletto che vuole affermare la propria volontà, ordina quindi ai suoi uomini di sgrossare il tronco, di correggerne le scabrosità, di raddrizzarne le tortuosità, di uniformarne l'aspetto fino a farlo coincidere con una forma che non esiste in natura: la linea retta. L'applicazione al mondo materico di un'astrazione geometrica al fine - violento - di far prevalere la volontà sul contesto, segna l'inizio della scienza e della tecnica. Il piano cartesiano è tracciato e imposto sopra la realtà, marcando contemporaneamente il centro e gli assi di simmetria. Un mondo asimmetrico, irregolare, irriducibile a modelli geometrici è trasformato, rettificato, in una tavola cartografabile. Questa impostazione teorico-metodologica produce una geografia che considera il suo oggetto di indagine in termini di stabilità e permanenza; essa individua nei risultati dei fenomeni - gli insediamenti - lo specifico della propria indagine, piuttosto che nel processo che quelli ha determinato e continua a modificare. E' evidente invece come qualsiasi stabilità, in riferimento alla Terra e ai rapporti orizzontali e verticali tra essa e l'uomo, sia in realtà un'illusione ottica, dovuta alle imperfezioni della percezione e alla lentezza del moto a cui tutti gli elementi del sistema sono soggetti:

l'unica realtà è il movimento [...] ogni immagine, anche quella apparentemente più definita e omogenea, è un'immagine composita e fuggitiva, la cui stabilità è sempre relativa e mai assoluta¹⁷¹.

¹⁷¹ M. Sorre, *Les migrations des peuples. Essai sur la mobilité géographique*, Flammarion, Paris, 1955, p. 14, trad. it. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 114.

Oggetto e soggetto dello sguardo cartografico sono così rimessi in movimento, svincolandosi, rianimati, dalla legge artificiosa dell'astrazione euclidea opposta al *nomos* della Terra. Anche la mappa, quindi, deve essere pensata e prodotta non come tavola fissa da esame autoptico, ma come piano riflettente - raddoppio ragionato del sistema visivo - su cui giocare variando la riproduzione e ricomposizione delle immagini del mondo. I pezzi di cui si compone la visione geografica <<nomade>> sono eterogenei, migranti, discontinui, disomogenei, anisotropici, quindi essi richiedono che anche il punto di vista, il sistema di riferimento e la forma di rappresentazione siano eccentrici, parziali, combinatori, meta-narrativi. L'insieme delle carte geografiche dovrebbe quasi accostarsi per similitudine più a un testo narrativo che a una proiezione euclidea. L'affermazione è paradossale, eppure leggendo i saggi di De Santillana, l'accostamento fino quasi all'identificazione tra racconto e carta geografica è proposto per spiegare proprio l'elaborazione di forme arcaiche di descrizione del mondo, dei suoi fenomeni e dei rapporti dell'uomo con essi. De Santillana prende in esame un mito di origine scandinava, *il mulino di Amleto*, esso racconta di un mulino divino che ruotando attorno alla stella polare macina l'universo e produce di volta in volta pace a abbondanza, sale, le rocce, la sabbia e la terra del mondo. Sotto di esso ribolle intanto e vortica all'infinito l'immane maelstrom. De Santillana estrae dal racconto il mitema che poi procede a rintracciare nelle leggende sparse su tutto il globo, a latitudini spaziali e temporali differenti. Il nucleo mitico della storia, che narra di un mulino scardinato, di un albero abbattuto o, più direttamente interessante per l'attuale discorso, di una tavola capovolta, è la spiegazione in termini simbolici e attraverso elementi noti, di un fenomeno celeste fondamentale per i destini terrestri: la scoperta dell'obliquità dell'eclittica. Dall'inclinazione dell'asse terrestre rispetto alla traiettoria del sole nel corso dell'anno dipende il ciclo alla base di tutti i fenomeni naturali: il ciclo delle stagioni, archetipo della differenza e del ritorno dell'uguale. Il *mulino* si presenta dunque

come immagine mitica della Terra stessa e simbolo originario che incarna ed esprime la frantumazione periodica di ogni apparente certezza, la fine predestinata e inevitabile di ogni ordine e fissata stabilità, l'impossibilità iscritta nel cielo della stabilità terrestri e dell'unità inalterabile delle strutture culturali, politiche, sociali sopra essa costruite. Il *mulino di Amleto* è il mitema della molteplicità che infrange l'omogeneità così come delle relazioni in movimento che contraddicono le apparenti partizioni statiche. Il *mulino di Amleto* è quindi la stessa macchina cosmica e di essa fornisce al contempo la descrizione formale e la spiegazione funzionale. Le cosiddette civiltà primitive conoscevano dunque l'obliquità dell'eclittica e utilizzavano il linguaggio mitico per formalizzarla e trasmetterla, come se la struttura del mondo potesse essere solo raccontata, e non ridotta a astrazioni matematiche e modellizzazioni euclidee. Solo il racconto cioè sarebbe in grado di riprodurre la forma labirintica della conoscenza e renderla metamorfica, capace di adattarsi a spazi e tempi cangianti. <<Come per gli antichi l'esistenza [del mulino] dipendeva dalla discrepanza dell'eclittica con il piano ideale dell'equatore celeste>> che un tempo ha simboleggiato la dimora del Sovrano spodestato, Kronos-Saturno, l'estensore delle misure del mondo e del destino, <<così oggi esso si alimenta di quella tra i movimenti dell'umanità e un piano ideale di tutt'altro genere: quello dell'ordine statale planetario, anch'esso geometrico e anch'esso disatteso>>¹⁷². De Santillana scopre quindi che il testo inteso come racconto finzionale è una descrizione di ciò che è, una scienza del mondo formalizzata in un linguaggio non matematico, ma non per questo meno *pratica*.

We can see then, how so many myths, fantastic and arbitrary in semblance, of which the Greek tale of the Argonaut is a late offspring, may provide a terminology of image motifs, a kind of

¹⁷² Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 119.

code which is beginning to be broken. It was meant to allow those who knew

a) to determine unequivocally the position of given planets in respect to the earth, to the firmament, and to one another;

b) to present what knowledge there was of the fabric of the world in the form of tales about 'how the world began'¹⁷³.

Il racconto mitico, la narrativizzazione del mitema, è, tra le altre cose, essenzialmente anche una mappa del mondo e una cartografia *sui generis* del percorso cognitivo affrontato dal soggetto nel suo accostamento epistemologico alla realtà. E fin dalle sue più arcaiche formulazioni, questo discorso individua tra le sue questioni più cruciali, il ruolo svolto dall'autorità, sia essa celeste e divina, sia essa terrestre e umana, nello stabilire i presupposti e le coordinate della direzione, della percezione, della sistemazione, della tradizione della conoscenza. A riguardo appare interessante la dicotomia originaria tra la dimensione del sopra e la dimensione del sotto. Partendo, come ha fatto De Santillana, dalle più arcaiche *mappe* conosciute, cioè dai racconti mitici, è possibile individuare con facilità le regioni che identificano, rispettivamente, le due opposte dimensioni: il cielo e la terra. Tra le due regioni vige un rapporto gerarchico per cui ciò che avviene in cielo influenza ciò che avviene in terra, e la scala piramidale è confermata dal fatto che l'Autorità risiede nella regione celeste. L'uomo, dal canto suo, è soggetto, nel senso che è *sub-iectum*, posto sotto, come a dire costituzionalmente, *spazialmente*, destinato a subire l'autorità superna. Un conto però è la dislocazione delle regioni e degli elementi rispetto a tali regioni, un altro l'interazione che gli elementi realizzano tra di essi e con le regioni stesse. Il mondo, dopotutto, <<dipende da un

¹⁷³ G. De Santillana, *The Origin of Scientific Thought*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, cit. in Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New Left Books, London, 1975, pp. 35-36.

complesso di relazioni tra esseri umani>>¹⁷⁴ e dalle modalità di contatto e riproduzione che essi mettono in atto. La prima notazione da fare è sul destino prescritto alle autorità, esse, come qualsiasi altra cosa, partecipano della qualità transeunte del Tutto, il movimento quindi coinvolge e determina ogni dimensione. La seconda notazione riguarda il carattere di reciprocità che correla il sopra e il sotto: ciò che avviene in una dimensione influenza l'altra e ne rappresenta il riflesso, secondo un rapporto non univoco. Le forme utilizzate per raffigurare le cose celesti, infatti, sono forme di cose terrestri. Da ciò discende la possibilità, per l'uomo, di indagare una dimensione osservando l'altra, in assenza cioè della possibilità di un contatto diretto, all'uomo resta il canale, il *medium*, dell'immagine riflessa. Alla luce di questa strategia speculare del processo conoscitivo si potrebbe considerare l'agente del processo, il *sub-iectum*, non tanto come colui che sta sotto, ma come colui che *si capovolge*, che si ribalta per vedere meglio. Se infatti tutto è dislocato costantemente dal principio di movimento, anche il soggetto e il suo sguardo non possono fare eccezione. L'essenzialità, oltre che il carattere archetipico, di una simile forma simbolica - l'uomo capovolto - è certificabile sia nel mito che nei testi presi in esame dal presente lavoro. Per quanto riguarda il mito, basti ricordare la fondamentale narrazione dello scontro tra Odisseo e Polifemo - tra uomo e ciò che è altro da sé - risolto dal rovesciamento di Odisseo, dal mezzo giro sotto il ventre dell'ariete che lo nasconde e lo trasporta alla salvezza, fuori dall'antro del ciclope. Il movimento qui è persino doppio: Odisseo *si assoggetta* - si rende *soggetto*, *si pone sotto*, *capovolge* la sua posizione - al montone e del montone acquista il moto specifico. Horkheimer e Adorno definiscono lo stratagemma epistemologico

¹⁷⁴ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, in <<Progress in Geography>>, II, n. 4, 1974, pp. 203-5, trad. it. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 121.

<<mimesi del morto>>¹⁷⁵, ma lo si potrebbe descrivere anche come metamorfosi, di posizione e di genere, e quindi di punto di vista. Odisseo è infatti caratterizzato dall'appellativo *polùtropos*, egli ha un ingegno multiforme perché ha la capacità di una multiforme dislocazione nello spazio, una capacità eclettica di movimento e di variazione dei suoi sguardi sul mondo, è colui che ha molto vagato, che gira continuamente e così facendo ribalta il mondo - il mulino, l'albero, la tavola del mito - e lo conosce.

La stessa immagine ritorna difformemente declinata nei testi di Calvino, di Pynchon e di Perec. In quest'ultimo, soprattutto, si trovano riprodotte variazioni multiformi del movimento che porta il sopra sotto e il sotto sopra. Nel capitolo IV, per esempio, nella prima descrizione dell'appartamento dei Marquiseaux che ne racconta il salotto, compaiono quattro quadri alle pareti, di cui

Le second représente une rue de banlieue, la nuit, entre des terrains vagues. À droite, un pylône métallique dont les traverses portent sur chacun de leurs points d'intersection une grosse lampe électrique allumée. À gauche, *une constellation reproduit, renversée (base au ciel et pointe vers la terre), la forme exacte du pylône*. Le ciel est couvert de floraisons (bleu foncé sur fond plus clair) identiques à celle du givre sur une vitre¹⁷⁶.

E, subito appresso, il terzo quadro dipinge il *tarandus*, mitico e bizzarro camaleonte, patchwork di *bestiarii* medievali,

qu'il change de couleur selon la variété des lieux ès quelz il paist et demoure, et représente la couleur des herbes, arbres,

¹⁷⁵ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam, 1947, trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 66.

¹⁷⁶ Georges Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, 1978, p. 34, (il corsivo è mio).

*arbrisseuaulx, fleurs, lieux, pastiz, rochiers, généralement de toutes choses qu'il approche*¹⁷⁷.

Inoltre, il suo mutare colore, razza, genere, è determinato non solo dall'approssimarsi a cose esterne, come il camaleonte appunto, ma <<*de soy mesmes, selon la paour et affections qu'il avoit*>>¹⁷⁸, come il soggetto *polùtropos* le cui superfici, interna ed esterna, sono costantemente in contatto e comunicazione *panica* reciproca. Nel capitolo LXXXIV, dentro la camera di Cinoc,

il y sur le mur une gravure toute piquée, intitulée *la Culebute*: elle monstre cinq bébés nus faisant des galipettes, accompagnée du sizain suivant:

*À voir leurs soubresauts bouffons
Qui ne diroit que ces Poupons
Auroient bon besoin d'Ellebore;
Leur corps est pourtant bien dressé
Si, selon que dit Pythagore,
L'homme est un arbre renversé*¹⁷⁹.

I cinque bambini rappresentano i cinque sensi, messi in scena *nudi* nell'atto percettivo-conoscitivo fondamentale: il capovolgimento, *la capriola*, la comunicazione all'apparato sensorio dello stesso moto cui il campo di osservazione è sottoposto. La nudità, l'aspetto ludico e stravagante, il riferimento all'albero rovesciato sembrano alludere al carattere originario, aperto, libero della volontà conoscitiva, al contatto meno mediato tra soggetto e oggetto, a una modalità di comprensione non ancora filtrata e ordinata dal sistema euclideo. I sensi-bambini partecipano della qualità irregolare e imperfetta dell'ulivo e del legno kantiano, così come dell'Albero capovolto delle mitologie e nel loro gioco insensato è forse racchiuso e cifrato il segreto

¹⁷⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit. p. 35.

¹⁷⁸ Ivi.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 481.

canale per la conoscenza non de-soggettivizzata. Lo stesso Odisseo, che pure acceca il ciclope riducendo le asperità del reale, rettificando ciò che è irriducibile al modello astratto della Linea, solo giocando la carta della capriola può uscire dalla grotta di cui è prigioniero,

per salvarsi, egli inventa un nuovo modello del mondo, che trasforma in luoghi, cioè nel contrario di sé, tutte le parti del mondo che gli sfuggono: lo spazio¹⁸⁰.

Nella figura archetipica di Odisseo, antesignana di ogni <<viaggiatore pittoresco>> che racconta il viaggio e viaggia tra i racconti, luogo e spazio convivono in tensione continua e tutta l'*Odissea*, può essere letta come l'avventura di Odisseo alla ricerca di un'integrazione organica, di una lettura comparata delle due dimensioni, un tentativo di trovare la giusta scala, il rapporto di trasposizione tra le due incommensurabili mappe. I luoghi, nella loro mostruosa incomprensibilità rischiano di chiudersi attorno al soggetto e di inchiodarne la capacità mobile, come la grotta di Polifemo o le isole delle enofore Circe e Calypso; al contrario, però, lo spazio, nella sua distaccata astrazione, contiene il pericolo della riduzione a zero delle distanze spatio-temporali, dei percorsi *per aspera*, della necessità da parte del soggetto di spostarsi per entrare in correlazione con il mondo, per attivare le sue facoltà conoscitive. La criticità di un simile, sostanziale, problema è riscontrabile in concreto, per esempio, nella discrepanza che spesso è possibile rilevare tra progetto urbanistico di ordinamento della città in quanto spazio in cui convergono esigenze e funzioni differenti (due tra tutte, le più fondamentali, la rete della viabilità e la griglia degli immobili). Lo spazio urbano elaborato da architetti, urbanisti e funzionari pubblici non sempre rispecchia ed è conforme all'insieme dei luoghi urbani vissuti dai singoli cittadini e dalla

¹⁸⁰ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 121.

cittadinanza intesa comunità mobile e organica dis-localata nella città¹⁸¹. Il nodo cruciale da affrontare resta il rapporto tra modello e referente, tra il mondo in quanto organismo vivo e la sua rappresentazione in quanto referto autoptico. Un passo deciso verso tale direzione è compiuto da Schlüter, che escludendo dal campo di interesse della visione geografica i nessi, le radici e le proiezioni storiche dei fenomeni, azzerava la dimensione temporale e semplifica il mondo a un istante oggettivo sganciato dal resto da sé in un fermo-immagine artefatto. Con lui la geografia si propone come <<scienza dell'oggetto>>¹⁸².

Ma come definire l'oggetto geografico?

Per Humboldt esso è definito dalla sua forma cartografica o, per precisare più accuratamente la percezione, dalla sua forma topografica¹⁸³, infatti

la forma (*Gestalt*) attesta il modo della formazione dell'oggetto dell'indagine geografica, <<essa è la sua storia>>, dunque l'espressione visibile di un processo che, pena l'incomprensione, andava ricostruito¹⁸⁴.

La prospettiva temporale è quindi essenziale, inscritta come storia nella forma dell'evidenza geografica, che è un obiettivo in

¹⁸¹ Cfr. J. Jacobs, *The Death and the Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961, trad. it. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Edizioni di Comunità, Torino, 2000.

¹⁸² Cfr. Otto Schlüter, *Die Ziele der Geographie des Menschen*, Oldenbourg, München u. Berlin, 1906 e *Die Stellung der Geographie des Menschen in der erdkundlichen Wissenschaft*, in <<Geographische Abende im Zentraleninstitut für Erziehung und Unterricht>>, n. 5, pp. 15-20.

¹⁸³ Si definisce rappresentazione topografica quella rappresentazione la cui scala è compresa tra 1:5.000 e 1:200.000, sulla quale cioè 1 cm. corrisponde al massimo a 2 Km. nella realtà. Cfr. A. Selvini e F. Guazzetti, *Cartografia generale: tematica e numerica*, Utet, Torino, 1999, p. 78.

¹⁸⁴ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 126 e cfr. Alexander Von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, cit., p. 171, trad. it. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 126.

processo, non un dato statico. Per Schlüter al contrario, la *gestalt* è circoscritta all'indagine storica, alla <<visione individuale>>, *locale*. La comprensione geografica, che attraversa le diversificazioni rispetto a tempo e spazio, regredisce a constatazione topografica, che procede per omologia spaziale. Dalla *gestalt* si passa alla *form*, la forma semplice, modellizzata, già proiettata su carta, direttamente e meccanicamente individuabile sul piano cartesiano. Tanto più si precisa la riduzione del mondo al modello astratto, tanto più aumenta la pretesa dell'efficienza ontologica del modello stesso. Durante questa operazione di proiezione viene intenzionalmente sfocata l'incidenza del rapporto scalare sulla produzione e fruizione della tavola - cartografica o topografica -, la sua qualità di agente di diffrazione della percezione geografica, trasformando la mappa in un *trompe l'oeil*, in un'illusione di immediatezza e di irriflessa corrispondenza, in realtà. La <<omologia geografica>> diventa metonimia cognitiva: conoscendo la riproduzione della *form* del fatto geografico si conosce l'oggetto nella sua realtà. Eliminando le cause, tutto è appiattito all'effetto. La geografia quantitativa e la geografia delle sedi entrano in crisi proprio per l'incapacità di recuperare all'osservazione il dispiegarsi diacronico del processo,

il che porterà i geografi più eretici a porsi il problema del significato di simili rappresentazioni, trasferendo la propria riflessione dalla descrizione dei fenomeni fisici verso le indagini sulla struttura profonda dell'argomentare¹⁸⁵.

Il problema fondamentale è racchiuso nel <<pregiudizio grafico>>¹⁸⁶, nell'atteggiamento feticistico, cioè, nei confronti della

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 129 e cfr. G. Olsson, *The Dialectics of Spatial Analysis*, in <<Antipode>>, VI, n. 1, 1974, pp. 50-62, trad. it. *Linee senza ombre. La tragedia della pianificazione*, Theoria, Roma-Napoli, 1991, pp. 51-67.

¹⁸⁶ L. Febvre, *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1922, trad. it. *La terra e l'evoluzione umana. Introduzione geografica alla storia*, Einaudi, Torino, 1980, p. 68.

raffigurazione cartografica che eleva a dogma ermeneutico il criterio della somiglianza formale,

ma prima di essere nella mente di chi guarda la carta, il pregiudizio grafico è annidato all'interno della rappresentazione stessa, il profilo cartografico delle cose è già il suo riflesso¹⁸⁷.

Vale a dire che il pregiudizio grafico è la cifra alla luce della quale le tavole geografiche vengono stilate, l'indice di curvatura dell'immagine trasmessa tenuto nascosto, prodotto dal tipo e dal posizionamento del punto di osservazione prescelto. Farinelli, a proposito, ricorda che tra milleottocento e millenovecento sono stati gli apparati militari a rilevare e disegnare - *istituire* - le carte topografiche dell'Europa, secondo criteri funzionali strategico-tattici prima che geografici. In nome di questi, nelle carte sono stati trasposti oggetti geografici sensibili dal punto di vista bellico,

in tal modo quel che è fisso, evidente, ingombrante viene sistematicamente privilegiato, anche in geografia, rispetto a quel che risulta invece mobile, sfuggente e di scarso volume¹⁸⁸.

La condizione di stasi, quel che è l'effetto, a sua volta ancora transitorio, di un processo è trasformato per questa via, dall'occhio polemologico, nell'unica condizione interessante per la rilevazione, la riproduzione e la trasmissione geografiche. Così però la carta trasferisce la propria bidimensionalità funzionale al referente, assolutizzandola, e il mondo, raffigurato da un'immagine ridotta, si riduce a sua volta, espropriato dei suoi processi e della sua organicità si essicca e calcifica in un residuo disumano, un mondo sintetizzato in cui sembra che non abbia mai abitato un

¹⁸⁷ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 130.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 131.

uomo e in cui mai uomo potrebbe localizzarsi. E anche l'occhio che prima ha percepito l'immagine del mondo e la mano che l'ha successivamente disegnata è come se svanissero dietro il trompe l'oeil e la carta, sradicata ambiguamente dalla sua legenda, acquistasse una necessità e un'intenzionalità autonome. Emblematico a tale riguardo l'esempio del significato attribuito, nel corso dei secoli, alla parola *città*: per gli antichi e ancora per tutto il Cinquecento, la *civitas* era costituita e individuava l'insieme degli uomini e dei loro reciproci rapporti. Dal Settecento invece essa è utilizzata per indicare gli edifici e gli immobili e, tutt'al più, le masse in quanto volumetriche quantità spersonalizzate e de-soggettivizzate di produzione e consumo. Interessante a riguardo la rarefazione di personaggi in atto *hic et nunc* nel caseggiato di Rue Simon-Crubellier 11 a Parigi il 23 giugno 1975 qualche minuto prima delle otto di sera, a fronte invece dell'affollarsi di flussi memoriali, finzionali e fantasmatici che attraversano la palazzina recuperandola come luogo di passaggio. I timori di Walter Benjamin in relazione allo sfollamento ritratto/imposto da Atget nelle sue foto di Parigi, secondo la definizione di città data nell'*Encyclopédie*:

un insieme di più case disposte lungo le strade e circondate da un elemento comune che di norma sono mura e fossati. Ma per definire una città più esattamente, è una cinta muraria che racchiude quartieri, strade, piazze pubbliche e altri edifici¹⁸⁹.

E gli uomini? L'elemento mobile, vivo, organico è espunto dalla definizione, sia sistematica che cartografica della città come dato oggettivo stabile e imm modificabile. Nella riproduzione in scala della città, pure in quella più precisa, cioè nella raffigurazione topografica, l'uomo è intenzionalmente assente. Può comparire solo come presenza fantasmatica, infestando finzionalmente un'immagine costruita a sua *dissomiglianza*. La riproduzione cartografica è la ri-definizione in senso geometrico, in spazio, del mondo, tutto è

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

ridotto all'immagine bidimensionale ed essa, la carta, è transustanziata in tutto, così come avviene, per esempio, anche riguardo all'elemento più attivo e relazionale per eccellenza, la strada:

diventa un procedimento virtuale, si muta nell'*Encyclopédie* in una concreta ma soltanto ipotetica successione di località, precisamente come soltanto sulla carta essa appare e si può calcolare¹⁹⁰

cioè come grandezza misurabile, depurata degli accidenti e delle variabili costituite dall'elemento aleatorio per eccellenza, l'uomo. Questi però ritorna come rimosso:

When the hook of Night is well set, and when all the Children are at last irretrievably detain'd within their dreams, slowly into the Room begin to walk the Black servants, the Indian poor, the Irish runaways, the Chinese sailors, the overflow'd from the mad Hospital, *all unchosen Philadelphia*, - as if something outside, beyond the cold Wind, has driven them to this extreme of seeking refuge. They bring their Scars, their Pox-pitted Cheeks, their Burdens and Losses, their Feverish Eyes, *their proud fellowship in a Mobility that is to be, whose shape none inside this House may know*¹⁹¹.

La città non eletta, scartata, preterita, esclusa dalla carta topografica che misura immobili, oggetti dell'economia, stock triangolabili sopra il piano cartesiano, ritorna la notte come simulacro di moto, come presenza infestante di variabilità, grumo di umani non pianificato e non reificato. Nonostante la proscrizione sancita dalla prospettiva euclidea, la Forma della Mobilità - sussurra Pynchon - serpeggia sotto, e *altrove*, le linee e le centuriazioni della riduzione cartografica:

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹¹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, Vintage, London, 1998, p. 759, corsivo mio.

These times are unfriendly toward Worlds alternative to this one. Royal Society members and French Encyclopaedists are in the Chariot, availing themselves whilst they may of any occasion to preach the Gospels of Reason, denouncing all that once was Magic, though too often in smirking tropes upon the Church of Rome, - visitation, bleeding statues, medical impossibilities, - no, no, far too foreign. One may be allowed an occasional Cock Lane Ghost, - otherwise, for any more in that Article, one must turn to Gothick Fictions, folded acceptably between the covers of Books¹⁹².

Dentro le copertine dei libri ad alto tasso di finzione, in superfici piane ma articolate in profondità frattali, sono inscritte, per Pynchon almeno, ma non solo, *altre* mappe, sono raffigurate *altre* realtà geografiche. Dell'importanza, della contiguità profonda, tra testo di finzione e carta topografica, era pure convinto già Torquato Tasso che si avoca il primato di aver reso la città il centro di un poema, tanto che Chateaubriand può visitare la città santa con la *Gerusalemme Liberata* come guida e mappa e realizzare in pieno l'esperienza del <<viaggiatore pittoresco>>, fondendo in un'immagine composita e organica rappresentazione e visione, forme varianti derivate da punti di osservazione disomogenei. Tasso descrive <<il suo poema come un'opera nella quale le cose sono l'un l'altra connesse come in un "picciol mondo", come in una città, sicché se una parte viene a mancare o viene spostata tutto il resto crolla>>¹⁹³. In Tasso, ovviamente, la mappa non è bidimensionale, non è unica, non opera per riduzione né ha per scopo la centuriazione - terrena o ultraterrena che sia -, il suo poema mette a sistema - dinamicamente - la città eterna e la città contemporanea (la sua Ferrara), la città del cielo e la città del mondo, di ognuna percorrendone l'intrico di immagini e di immaginatori, di ognuna

¹⁹² *Ibid.*, p. 359.

¹⁹³ Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in E. Mazzali (a cura di), *Prose*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959, p. 387, cit. in F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 140.

riportandone i riflessi e le variazioni determinate dall'incontro con l'altra. E già in Tasso, la mappa diventa figura del testo anche in senso metanarrativo, come rappresentazione del fare letterario. Con l'urbanista il poeta condivide il problema del centro e della prospettiva da cui guardarlo e secondo cui rappresentarlo: con la collocazione asimmetrica del centro rispetto all'asse tradizionale, secondo una composizione decentrata, un punto di vista eccentrico che è possibile rinvenire nei tre autori presi in esame, e soprattutto in Pynchon, come si cercherà di mostrare nei capitoli successivi. Emblematica poi la lacerazione genealogica del Tasso,

la cui famiglia aveva ricevuto da Carlo V l'appalto generale delle poste dell'Impero (Taxis è ancora oggi il nome del ramo tedesco): una famiglia che aveva fatto dunque della velocità, della distruzione dei luoghi, della trasformazione del mondo in spazio la sua professione. Che Torquato però non condivide e forse, fino a morirne, non accetta¹⁹⁴.

La stessa contrapposizione tra rete di comunicazione (centuriazione spaziale) e comunicazione a rete (incontro di località) è il nucleo tematico più denso di *Crying of lot 49* di Thomas Pynchon. Questo suo secondo romanzo,

is the story of how Mrs. Oedipa Maas discovers a world within a her world, an anti-world, an adversary world - or invents one in her imagination¹⁹⁵.

Nel romanzo coesistono problematicamente incongrui sistemi di connessione quali l'accreditato U.S. Post Office, il sovversivo Tristero, il teatrale *Sturm und Taxis*, ognuno dei quali dalla

¹⁹⁴ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 141.

¹⁹⁵ Robert Sklar, *An Anarchist Miracle: The Novels of Thomas Pynchon*, in *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, Edward Mendelson (edited by), Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1978, pag. 93.

indocumentabile specificazione di realtà, il secondo infatti forse neanche esiste se non nella mente paranoica della protagonista, l'ultimo compare nella *Courier's Tragedy*, un *revenge play* giacobita, e il primo è una costruzione artificiosa e automatizzata. L'unico dato certo sono le diversioni dall'efficienza e affidabilità della geometrica struttura chiusa e autocratica del U.S. Post Office, un tentativo di fuga dal reticolato aristo-centrico il cui obiettivo è ridurre a zero ogni distanza, ogni temporalità, ogni fattore di differenziazione e le cui velocità e efficienza comunicative erodono progressivamente la capacità umana di connessione reciproca, gestaltica, con i luoghi.

The Crying of Lot 49, in this sense, is an anarchist miracle, a novel which not only postulates another world but creates with the truth of art another world's intrusion into this one [...] one of the unmistakable virtues of *The Crying of Lot 49* is [...] the creation, through the style and form of [its] fiction, of a social system more true to [its] national and social system. *The Crying of Lot 49* ends with Oedipa Maas awaiting the auctioning of the lot of postage stamps which will prove whether the muted post horn symbol and the w.a.s.t.e. signs form only a web to snare her paranoia or, in truth, form the communication network of another world¹⁹⁶.

In *The Crying of Lot 49* sono le mappe concorrenti e irriducibili dei sistemi di comunicazione, nelle loro forme stravaganti e geroglifiche, a contendersi la possibilità di rappresentare le modalità di interconnessione alterne di parlanti e luoghi, e l'antitesi basica anche qui è quella tra staticità e mobilità, tra entropia e <<keep a sharp eye out>>, <<keep it all cycling>>, <<keeping in touch>>, <<keep it bouncing>>. La strategia anti-entropia di Pynchon, nel suo secondo romanzo, si basa sul tentativo di non lasciare decadere lo sguardo, il contatto, di

¹⁹⁶ *Ibid.*, pag. 95.

movimentare in senso ciclico, capovolgente, la relazione percettiva, cognitiva e comunicativa tra sé e altro da sé.

San Narciso lay further south, near L.A. Like many named places in California it was less an identifiable city than a grouping of conceptscensus tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway. But it had been Pierce's domicile, and headquarters: the place he'd begun his land speculating in ten years ago, and so put down the plinth course of capital on which everything afterward had been built, however rickety or grotesque, toward the sky; and that, she supposed, would set the spot apart, give it an aura. But if there was any vital difference between it and the rest of Southern California, it was invisible on first glance. [...] she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding. [...] she and the Chevy seemed parked at the centre of an odd, religious instant. As if, on some other frequency, or out of the eye of some whirlwind rotating too slow for her heated skin even to feel the centrifugal coolness of, words were being spoken. She suspected that much¹⁹⁷.

La mappa della città e la mappa del circuito stampato - così come la mappa del testo - sono superfici simboliche comparabili, fenomeni di rappresentazione mediata e intenzionale, la cui natura di segno riflesso, tuttavia, pur nell'apparente chiarezza e immediatezza, rende misteriosi, ambigui, epifanici od oscuranti. La

¹⁹⁷ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*.

protagonista percorre insistentemente, paranoicamente, ogni tracciato, ma più aumentano i segni in suo possesso, più la visione organica, reale, sembra sfuggirle. I pezzi non portano al completamento del puzzle, anzi continuano a procrastinarne la definitiva ricomposizione. Oedipa cerca anche il contatto diretto, l'immersione oltre le membrane di riproduzione frapposte tra sé e il mondo,

So she got up after awhile and left The Greek Way [a bar in San Francisco], and entered the city again, the infected city¹⁹⁸.

La *via greca*, oltre a un bar e a un tipico esempio di slapstick pynchoniano, rappresenta l'ambiguità tra sistema euclideo e dimensione del desiderio - ortolatria romana e feng shui in *Mason & Dixon* -, che proprio nel suo penultimo romanzo Pynchon incardinerà dentro il punto di vista *illuminato*, all'interno della prospettiva dello sguardo razio-centrico e spazializzante, nella figura di Zarpazo/Zhan. Solo l'infezione virale tra visioni, l'infestazione fantasmatica corrisposta tra desideri, memorie, grumi coscienziali rimossi, strategie politiche, *trompe l'oeil* raffigurativi, permette la possibilità di disegnare la complessità delle immagini frammentarie del rapporto cognitivo e espressivo tra il soggetto e il referente.

The city was hers, as, made up and sleeked so with the customary words and images (cosmopolitan, culture, cable cars) it had not been before: she had safe-passage tonight to its far blood's branchings, be they capillaries too small for more than peering into, or vessels mashed together in shameless municipal hickeys, out on the skin for all but tourists to see. Nothing of the night's could touch her; nothing did. The repetition of symbols was to be enough, without trauma as well perhaps to attenuate it or even jar it altogether loose from her memory. She was meant to remember. She faced that possibility as she might the toy street

¹⁹⁸ *Ibid.*

from a high balcony, roller-coaster ride, feeding-time among the beasts in a zooany death-wish that can be consummated by some minimum gesture. She touched the edge of its voluptuous field, knowing it would be lovely beyond dreams simply to submit to it; that not gravity's pull, laws of ballistics, feral ravening, promised more delight. She tested it, shivering: I am meant to remember. Each clue that comes is supposed to have its own clarity, its fine chances for permanence. But then she wondered if the gemlike "clues" were only some kind of compensation. To make up._for~her having lost the direct, epileptic Word, the cry that might abolish the night¹⁹⁹.

La struttura geometrica secondo il cui modello l'uomo ha cercato di ridurre il mondo a porzione misurabile e governabile di piano cartesiano, ha origine - come già più volte ribadito - dalle metodologie degli agrimensori romani che vedevano la città come un *ordo* segnato dall'incrocio tra l'asse orizzontale, il *decumano*, e l'asse verticale, il *cardine*. Attraverso la mediazione medievale, tale tecnica di semplificazione sarebbe giunta all'architettura del milletrecento e poi consegnata alle epoche successive²⁰⁰. Farinelli propone però anche una seconda origine per questo modello di ortogonalità: <<la pratica medievale della trigonometria e in particolare la geometria dei seni>>²⁰¹. Questa seconda origine del piano ortogonale prevede la costruzione di <<strutture geometriche basate sul cerchio capaci di avviare la riduzione del mondo a spazio>>²⁰². Lo schema figurale di riferimento è, in questo caso, non più l'*urbs* e il *castrum* romani, ma il portolano (carta nautica i cui primi esemplari risalgono al milleduecento) e l'astrolabio

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Cfr. R. Comba, *I borghi nuovi dal progetto alla realizzazione*, in R. Comba e A. A. Settia (a cura di), *I borghi nuovi: secoli XII-XIV*, Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo, Cuneo, 1993, pp. 279-300.

²⁰¹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 142.

²⁰² *Ibid.*, pp. 142-43.

(strumento utilizzato per calcolare il moto degli astri dotato di una scala trigonometrica)²⁰³. Farinelli osserva tuttavia che

la ragnatela di linee radiali tracciata su portolani e la scala dell'astrolabio valgono come suggestione visiva e non tecnica, un pò come il modello della nuova Ferrara per il Tasso²⁰⁴.

Quindi portolano, scala trigonometrica, topografia urbana sono forme simboliche prima ancora che strumenti tecnici, forme che, proprio in quanto percepibili diventano modelli per le nostre percezioni e per i pensieri e i discorsi attorno a esse. Il pensiero, cioè, basandosi principalmente sull'occhio, si organizzerebbe secondo principi e categorie e strutture visive, sarebbe un <<pensiero visivo>>²⁰⁵. Farinelli inoltre mette in rilievo come ancora nelle *terrenuove*, nelle città medievali, non ci fosse l'egemonia dello spazio, in esse infatti dominava il principio della proporzionalità, per cui le regole geometrico-simmetriche erano irrelate alla struttura del singolo abitato, al campo di relazioni tra tutte le sue specifiche componenti. Il criterio della proporzionalità eliminava la standardizzazione della carta topografica e assicurava ancora il rispetto della visione locale. Il passaggio invece al predominio del modello standard geometrico è determinato dalla progettazione urbanistica di Arianuova²⁰⁶ secondo il principio della prospettiva. Secondo tale modello,

²⁰³ Cfr. D. Friedman, *Florentine New Towns. Urban Design in the Late Middle Ages*, The Mit Press, Cambridge (Mass.), 1988, trad. it. *Terre nuove. La creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 146-51, 158.

²⁰⁴ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 143.

²⁰⁵ Cfr. R. Arnheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (Cal.), 1969, tra. it. *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974, p. 35.

²⁰⁶ <<Nome con cui ancora oggi la Ferrara moderna viene chiamata dai suoi abitanti>>, in F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 142.

vale proprio e soltanto il piano, quel che comanda è la bidimensionalità del progetto, e soltanto in funzione della sua definizione le architetture e i palazzi, là dove lungo le strade esistono, acquistano significato²⁰⁷.

I volumi, gli elementi che si elevano nella terza dimensione sono espropriati delle specifiche peculiarità e proiettati in piano, ridotti a due dimensioni, uniformati a tutti gli altri elementi bidimensionali congruenti al progetto topografico. La città - la realtà - è subordinata alla <<ragione della pianta>>²⁰⁸. L'immagine della città in stasi si sovrappone e inchioda alle sue norme l'immagine della città in movimento, che passa da funzione temporale a funzione spaziale, in costante riduzione. Il tipo standard che si impone è la via aperta verso un punto di fuga virtuale, verso la colonizzazione di tutto il mondo a spazio.

E proprio aggirandosi in questa città fantasma priva di case e di abitanti e perciò appunto fatta d'aria [...] Tasso porta a termine [...] il primo moderno poema europeo. E diventa il primo folle della modernità²⁰⁹.

Egli incarna il conflitto irresolubile tra i due punti di vista finora sondati, tra i due canali di contatto tra soggetto e mondo, tra la riduzione a spazio e la parcellizzazione in luoghi del processo percettivo-cognitivo. <<L'anima nostra è una città>>²¹⁰, dichiara il Tasso, mettendo in mostra come la forma simbolica della mappa urbana, con connesse tutte le serie di problematiche riguardo punti di vista, focalizzazioni, sistemi ideologici, parametri e strumenti di riproduzione, sia nodale per esplorare e esprimere l'intrecciarsi di percezioni e percepito, di intenzionalità del

²⁰⁷ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 144.

²⁰⁸ Ivi.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 145.

²¹⁰ T. Tasso, *Prose diverse nuovamente raccolte ed emendate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1875, p. 471.

soggetto e costruzione dei modelli di percezione. La carta topografica appare un dispositivo epistemologico applicabile all'esterno quanto all'interno del soggetto, una figura del processo conoscitivo stesso, riproduzione coerente del campo indeterminato e in conflitto costante della conoscenza e dei discorsi sulla conoscenza. Un campo - e quindi una mappa - attraversato da forze opposte, semplificabili in un movimento di metamorfosi continua e in un'inerzia entropica progressiva, in una permutazione a frantumi eterogenei e in una sintetizzazione a standard unico. La forza più determinante, la forza più imperativa, si rivela essere nella modernità la distillazione della molteplicità in omogeneità, e Tasso è tra i primi osservatori a scorgere <<la distruzione e profanazione dei luoghi per far posto allo spazio>>²¹¹. L'alienazione dell'uomo moderno pare derivare proprio dall'inevitabile portato di questo processo: con uno spazio de-localizzato, de-soggettivizzato, l'uomo in quanto punto di vista mobile non è più compatibile, la sua presenza diventa accessoria e persino non rilevabile dalla prospettiva prescelta. Il soggetto *civis*, il soggetto <<viaggiatore pittoresco>>, il soggetto-sguardo è eliminato nel passaggio dall'immagine referente multisfaccettata all'immagine ridotta in piano unico, nell'atto della proiezione il soggetto è espunto come difetto di chiarezza, come macchia sull'obiettivo, come elemento inessenziale di disturbo. Niente può restare sfocato, come ricorda anche Pynchon²¹², tutta la visione è resa - affettatamente - perspicua, il mondo è portato al <<disincanto>>²¹³ e l'entropia lineare erode <<il regno dell'invisibile>>²¹⁴. Tale dialettica, tra ciò che è perfettamente visibile e ciò che invece resta indefinito, non focalizzato,

²¹¹ Cfr. F. Farinelli, *La <<Gerusalemme>> catturata: ipotesi per una geografia del Tasso*, in A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, pp. 75-82.

²¹² vedi nota 167.

²¹³ Cfr. M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, cit.

²¹⁴ Cfr. M. Gauchet, *Le désenchnatement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris, 1985, pp. II, 10-11.

nascosto, è alla base della prospettiva moderna come <<modello di percezione-rappresentazione-costruzione del mondo>>²¹⁵. Il soggetto è immobilizzato, non ha più bisogno di spostarsi per agire un rapporto tattile, prensile, con l'oggetto della propria percezione. Al contatto diretto l'uomo sostituisce l'occhio alato dell'Alberti, un'astrazione virtuale che diventa canale privilegiato di percezione. E' il modello astratto a spostarsi - teoricamente - e permettere il contatto - altrettanto teorico e, soprattutto, standardizzato - tra soggetto e oggetto. La prensilità percettiva è depotenziata, ma l'estensione del campo di percezione ampliata esponenzialmente. L'operatività *locale* è sacrificata alla resa *spaziale*, semplificando si potrebbe affermare che la qualità della percezione è barattata a favore della quantità della percezione. Ma il passaggio è molto più complesso.

La metamorfosi dell'occhio, che riguarda non soltanto la sua forma ma il suo funzionamento, serve appunto a risparmiare all'uomo moderno il faticoso rapporto tattile con le cose, che presuppone l'incontro fisico diretto e immediato con ognuna di esse. La colonizzazione della realtà che ne risulta tende anch'essa al suo disincanto, in forza della regola per il quale l'invisibile, che in precedenza concorreva in forma non controllabile alla costituzione del mondo, viene adesso addomesticato secondo una duplice modalità: o resta compresso e concentrato dietro il punto di fuga, tenuto a bada sotto forma di infinito, e questo riguarda la percezione e la rappresentazione; oppure, sul piano della costruzione materiale, l'invisibile assume la natura del possibile, sottraendo il campo al virtuale²¹⁶.

Il virtuale, infatti, è il riconoscimento di uno scarto irriducibile tra ciò che esiste e ciò che non esiste, e tale residuo non incorporabile nella visione del reale a causa, come afferma Deleuze, di un'intrinseca dimensione di differenza e di

²¹⁵ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 148.

²¹⁶ Ivi.

assenza, salvaguarda l'incanto del mondo, la visione pittoresca del mondo come paesaggio²¹⁷. Alla categoria del virtuale però l'occhio alato della modernità sostituisce la categoria del possibile, una prospettiva dalla fuga tendente all'infinito, che afferma la potenzialità di imporre il proprio modello statico e prefissato a tutto, in un'inevitabile <<replica differita>>²¹⁸. L'abolizione del margine di indeterminazione e di differenziazione - dello sguardo pittoresco - è dovuto alla <<sostituzione dello spazio ai luoghi, per mezzo della proliferazione della relazione indicale tra strada e edifici secondo il modulo della prospettiva lineare fiorentina>>²¹⁹. Esempi storici gemelli di questa sostituzione sono rappresentati dalle imprese di Biagio Rossetti, urbanista di Arianuova, e di Cristoforo Colombo, scopritore delle Americhe. Entrambi, nel 1492, affermano e negano allo stesso tempo lo spazio: Colombo quasi rifiutando la propria scoperta, Rossetti respingendo <<la supremazia astratta della rettilinearità e dell'ortogonalità>>²²⁰. Sia l'urbanista sia il viaggiatore ampliano l'orizzonte visivo, il campo dell'osservazione si estende alla totalità del mondo - cittadino per il primo, terrestre per il secondo - e l'impresa percettiva diventa globale. Lo sguardo abbraccia non più un luogo o un insieme composito di luoghi, ma la totalità, percepibile solo come spazio, astrazione euclidea. Ancora per Rossetti e Colombo, l'invisibile è pensabile come virtuale, ma progressivamente sarà rimpicciolito in possibile, fino a scomparire del tutto. La stessa planimetria urbana, da sempre, funge da modello di comparazione micro-macrocosmica, il suo tracciato ortogonale raffigura il tentativo di rendere coerenti tra loro le dimensioni umane - locali - e le dimensioni terrestri - globali -, così come di rispecchiare e rendere leggibili secondo un unico alfabeto - lineare e euclideo - il piano terrestre e il piano

²¹⁷ Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997.

²¹⁸ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 149.

²¹⁹ Ivi.

²²⁰ Ivi.

celeste, il fisico e il metafisico. Il modello ortogonale, è stato appena detto, ha l'obiettivo di annullare qualsiasi tipo e ordine di distanza, di mettere a disposizione della mano prima e dell'occhio poi ciò che non è presente, di ridurre a possibile il virtuale.

In tal maniera la città era uno strumento di decifrazione del significato del cosmo, e tale certezza faceva sentire [l'uomo] inserito intimamente in esso. La città era insomma il prodotto del rito, la sua forma era una forma simbolica, dunque qualcosa che stava al posto di qualcos'altro²²¹.

La carta topografica della città è la forma simbolica del rapporto percettivo e conoscitivo che il soggetto instaura con il mondo. L'immagine della città, il punto di vista che la osserva, il piano, le coordinate e il sistema di riferimento che la disegnano, sono altrettante rappresentazioni delle possibilità di contatto gestaltico o formale tra il soggetto, il referente e il canale della sua percezione. La città quindi da sempre, in modi a volte alternativi, mutanti, altre omogenei, prestabiliti, integranti o colonizzanti, sempre concorrenti, è la costruzione di un testo, l'edificazione di una stele di Rosetta per la traslitterazione in linguaggio comprensibile dei geroglifici locali, intesi come monadi esperienziali, frammenti epistemologici assoluti da ricomporre in un discorso organico, coerente, efficiente. In questo senso, preliminarmente alle definizioni polarizzate di città come luogo per gli umani e di città come spazio per gli immobili, è possibile rinvenire una definizione di città come forma simbolica del discorso sul mondo,

come gigantesco simbolo che serve alla *memoria* e alla *conoscenza*, un complesso di segni per mezzo dei quali gli abitanti,

²²¹ *Ibid.*, p. 150.

attraverso la partecipazione fisica ai riti s'identificano con un comune passato²²².

E non a caso Pynchon, Calvino e Perec intrecciano tra loro le forme della mappa - geografica, urbana, edilizia -, della conoscenza e della memoria, come fossero punti focali dinamici utili a triangolazioni frattali, progressive e ricorsive, che si riflettono e variano le une nelle altre per formare e comprendere l'immagine dell'orizzonte epistemologico, del *landscape* pittoresco, visionario e comunicativo prodotto dall'uomo. La città come forma simbolica, intessuta di memoria e conoscenza e punti di vista, trova la sua materializzazione nella mappa, nell'immagine cartografica, nel segno che ha la funzione di tradurre e di <<padroneggiare un oggetto di per sé incommensurabile, difficilmente integrabile nell'orbita visiva>>²²³, la realtà. Il problema della modernità deriva dall'installazione dell'immagine topografica, cioè del prodotto formale, al posto della città, vale a dire della produzione di forme. La superficie riflettente decade a calco del proprio riflesso e un singolo modello si impone come sostituto del connesso multiforme campo di riferimento.

Si insiste qui sull'atto riflessivo perché anch'esso, in qualche modo, si presenta come una forma simbolica variamente declinabile e correlata al segno-città. Per Farinelli, <<proprio perché in grado di riflettere in maniera astratta su se stessa>>²²⁴ una città può considerarsi tale, cioè, proprio facendo riferimento e traducendo la memoria e la conoscenza in percezione e in sistemi di organizzazione e comunicazione formali e materiali, una città diventa reale, attiva la sua potenzialità di simbolo, di interfaccia epistemologica e pratica tra soggetto e mondo:

²²² Cfr. J. Rykwert, *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Mit Press, Cambridge (Mass.), 1988, trad. it. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Adelphi, Milano, 2002, p. 226, corsivi miei.

²²³ J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, trad. it. *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999, p. 67.

²²⁴ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 153.

città è ogni sede in grado di produrre un'immagine materiale, pubblica e perciò condivisa, della forma e del funzionamento del mondo o di una sua parte. Di conseguenza, ogni rivalità tra città si esprime, al livello più alto, nella lotta per l'affermazione e la diffusione delle immagini che esse producono²²⁵.

Forma e funzione della mappa, quindi, coincidono nella strategia di dominio e di controllo, di definizione e colonizzazione, di centuriazione formale che la carta esprime nei confronti dell'oggetto, del canale e del fruitore della raffigurazione.

Farinelli ipotizza tuttavia che non sia il modello geometrico la matrice generativa della mappa come forma simbolica del mondo. Egli mette in evidenza l'importanza originaria del modello dell'assemblea e pone questo all'origine dell'archetipo del cerchio. Già Bachtin rileva la tipicità del modello del centro e del cerchio derivato dalla forma dell'assemblea degli eroi e caratterizzante il genere letterario dell'epopea, cioè la forma e l'essenza del discorso che caratterizza un'epoca e una visione del mondo²²⁶. Da parte sua, Vernant, rinviene nell'agorà, piazza posta al centro del perimetro circolare della *polis* greca, la materializzazione urbanistica della prospettiva culturale e politica della società iscritta all'interno di quel cerchio. La democrazia quindi fonderebbe la realizzazione formale, sociale, materica, urbanistica proiettandola secondo principi e coordinate di isonomia²²⁷. I Greci basano tessuto socio-culturale e struttura politica sul libero e egualitario scambio comunicativo, <<tale conversazione presuppone un luogo centrale, comporta la pratica del dibattito e produce qualcosa di molto prezioso, l'informazione>>²²⁸,

²²⁵ Ivi.

²²⁶ Cfr. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, s. e., 1975, trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

²²⁷ J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historiques*, Maspero, Paris, 1966, trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 210-12.

²²⁸ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 157.

quindi la città, tessuto di spostamenti e struttura architettonica, organizzazione spaziale di discreti locali, vale a dire soggetti, visioni, memorie e conoscenze eterogenei, trova la propria espressione formale e concreta in un disegno geometrico.

Dal modello dell'assemblea discende quello della città, il centro di questa (l'*agorà*) è l'equivalente del centro di quella, e da tale traduzione in termini materiali di uno schema immateriale nasce nel Mediterraneo un nuovo piano urbano, in cui tutte le case sono orientate nella stessa direzione²²⁹.

Il modello euclideo è, appunto, un modello derivato da una pratica comunicativa archetipica. Al recupero di questa situazione originaria sembrano tendere i tentativi anti-entropici di riattivazione dei centri soggettivi di produzione e integrazione discorsiva costituiti dalle opere di Pynchon e degli altri due autori, Calvino e Perec. Al tempo della stesura della prima mappa da parte di Anassimandro, lo schema formale della conoscenza era generato dalla libera e complessa prassi sociale, dall'interazione dei soggetti all'interno del campo dei discorsi. Successivamente, già al tempo di Platone e Clistene²³⁰, lo schema euclideo si afferma

²²⁹ Ivi.

²³⁰ Clistene (565 - 492 a. C.), politico ateniese della famiglia degli Alcmeonidi e nipote del tiranno Clistene di Sicione. Fu il primo ateniese a porre le basi per una reale partecipazione popolare alla gestione delle polis nell'ultimo decennio del VI sec. a. C. E' eletto arconte per la prima volta forse nel 525-524 a. C., ma verso la fine della tirannia di Ippia è esiliato, per poi ritornare in patria dopo la caduta del tiranno. E' eletto arconte una seconda volta nell'anno 508-507 a. C., ma può esercitare la sua carica e attuare la sua riforma soltanto dopo la resa dell'avversario Isagora e del tiranno di Sparta Cleomene I. La sua riforma modificò radicalmente il sistema tribale ateniese, dividendo lo stato in dieci tribù territoriali, allo scopo di eliminare i vecchi gruppi di potere che monopolizzavano da tempo la vita politica ateniese e, come afferma Aristotele nel saggio *Athenaion politeia* (*La costituzione di Atene*), al fine di "mescolare la popolazione" (Ar., *Ath. pol.*, XXI, 3). Per accedere alle magistrature si basò sull'isonomia. La divisione dell'Attica in dieci tribù regionali divenne infatti il modello e il fulcro del sistema di nomina dei

come originario, astratto e prescrittivo. Il simulacro geometrico sostituisce la pratica del contatto comunicativo secondo un percorso derivativo di questo tipo: la *polis* ispira la prima mappa di Anassimandro, che a sua volta ispira la *polis* di Clistene. La città ateniese del VI e V secolo a. C. si fonda quindi sul principio di equivalenza euclidea prima e cartografica poi, tra referente e modello, tra visione del mondo e immagine riprodotta del mondo. L'Atene di Clistene si organizza secondo una formalizzazione astratta come la prima città geometrica il cui principio d'isonomia fonda, allo stesso tempo, legandole strettamente tra loro, la prassi democratica e la definizione del territorio, in quanto <<ambito individuato dall'esercizio del potere>>²³¹. Infatti la località, il *deme*, diventa l'unità amministrativa minima della *polis*. Il peso e l'identità politici trovano la propria specificazione nella delimitazione della Terra. Le linee segnano confini in molteplici e via via più complessi livelli, semplificandoli e, in seguito, inevitabilmente gerarchizzandoli. Il modello a cui è affidata la demarcazione territoriale, ha l'autorità di determinare il potere. All'arbitrio del singolo o della contingenza o della località, subentra lo schema di strutturazione e funzionamento di <<un meccanismo impersonale, un *nomos*>>²³², una misura, una proiezione normativa che si impone come realtà *tout court*. E Farinelli ricorda

la funzione decisiva della mappa nella trasformazione del significato del termine [*nomos*] nel generico senso di legge, di regolamento o norma comune posta o emanata, e comunque nella sua accezione politica. Il che equivale all'affermazione della natura geometrica, dunque cartografica, della legge politica stessa, dell'ordine politico, cioè alla lettera urbano, sul quale

magistrati. Ridusse i poteri dell'arcontato attribuendoli alla *boulè*, che controllava così l'operato del governo e aveva competenze giudiziarie. Da <http://it.encarta.msn.com/encyclopedia/761576580/Clistene.html>, data ultima consultazione 26/07/2007.

²³¹ vedi nota 87.

²³² F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 160.

Clistene fonda l'identità tra ambito civico e struttura territoriale: l'identità in base alla quale il potere viene appunto a confondersi con la superficie della terra, e il territorio si definisce come un'area attraverso la cui delimitazione e il cui dominio un soggetto politico cerca di determinare fenomeni, comportamenti umani e rapporti²³³.

A causa di questa funzione strategica della mappa e dell'essenza cartografica dell'atto politico, Pynchon nella sua indagine sulla composizione dell'odierna immagine del mondo segue le tracce e le iscrizioni topografiche di Charles Mason e Jeremiah Dixon, rispettivamente astronomo e agrimensore, funzionari - *pedine* - della Royal Society e di inaccessibili superni finanziatori, vale a dire del punto di vista e del sistema *normativo* dominante, che *divide* (etimologicamente: vede, apprende e giudica separatamente, per disgiunzione) *et impera*. La cartografia, per Farinelli, si presenta come il meccanismo per eccellenza, la mossa decisiva, lo scaccomatto, tanto che <<non è la tecnica l'origine della mappa ma la mappa l'origine di ogni tecnologia>>²³⁴, perché fornisce il campo, la superficie semplificata e percepibile di gioco, entro cui è possibile individuare, collocare, comprendere ogni oggetto, ogni realtà, ogni immagine, ogni mossa conoscitiva. La stessa isonomia è un criterio di uguaglianza che si basa sulla misurazione di una quantità astratta e standardizzata, sulla percezione spaziale, euclidea, della possibilità di dividere, di *partire* qualsiasi cosa in frazioni più piccole quantitativamente uguali tra loro. In questo modo la Terra, l'immagine del mondo, diventa <<un bottino>>²³⁵. Si è già detto infatti del ribaltamento intenzionale attuato per invertire il rapporto tra Terra e mappa, il primo tassello di tale trasformazione è coinciso con l'impressione dello

²³³ Ivi e cfr. R. D. Sack, *Human Territoriality: Its Theory and History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 19.

²³⁴ *Ibid.*, p. 161.

²³⁵ C. Meier, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, trad. it. *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 303.

schema cartografico sopra la realtà urbana, cioè la ri-ordinazione di questa secondo il modello astratto definito dalla sua mappa. Artefice primo di questo slittamento percettivo, secondo Farinelli, è l'architetto politico Ippòdamo di Mileto²³⁶, <<il codificatore dello schema urbano ortogonale, in cui le strade s'incrociano ad angolo retto all'interno di uno spazio quadrangolare: lo schema a scacchiera>>²³⁷. Proprio lo schema a *scacchiera* avvicina i testi dei tre autori presi in esame, disegnando una ricorrenza di forme tra la mappa, la scacchiera, l'ortolatria politica, percettiva, cognitiva. Come anche mette in evidenza Farinelli, lo schema astratto elimina il rapporto qualitativo, circolare, che prima univa gli appartenenti a una comunità, individuabili in origine in base alla reciproca - *qualitativa* - vicinanza, in base alla

²³⁶ Ippòdamo da Mileto (V secolo a. C.), architetto e urbanista greco, teorizzò per primo l'opportunità di costruire le città secondo schemi planimetrici regolari, introducendo la pianta a *griglia*, cioè con le strade che si intersecano ad angolo retto, delimitando ordinatamente i quartieri residenziali, gli edifici pubblici e i mercati. Sostenne inoltre che la città ideale avrebbe dovuto contare al massimo diecimila abitanti, divisi in tre classi: quella degli artigiani, quella degli agricoltori e quella degli armati, i difensori della patria. Lo schema ipotizzato da Ippòdamo, detto appunto schema ippodameo, si basava su tre assi longitudinali chiamati *πλατεῖαι* (in latino *decumani*), orientati in direzione est-ovest, intersecati da assi perpendicolari chiamati *stenopoi* (*cardi*), orientati in direzione nord-sud: l'intersezione di questi assi veniva a formare isolati rettangolari di forma allungata. Questo schema tipico fu applicato nella costruzione di numerose città antiche: se fino a quel momento le case venivano edificate per prime, e successivamente lo spazio tra loro diveniva strada, con la nuova pianificazione urbana venivano prima disegnate le strade, e successivamente tra loro venivano edificate le case. Ad Ippòdamo si deve pure la dottrina della distribuzione funzionale, per cui le aree venivano diversificate in relazione all'uso cui erano preposte. È da ritenersi l'autore della sistemazione della zona portuale del Pireo ad Atene su incarico di Pericle. Nel 443 a. C., partecipò come architetto alla fondazione di Turi nell'Italia Meridionale da parte dei coloni Ateniesi, e nel 408 a. C. fu sovrintendente alla costruzione della nuova città di Rodi. Da <http://www.treccani.it/site/Scuola/Zoom/citta/docci3.htm>, data ultima consultazione 5/08/2007.

²³⁷ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit., p. 162 e cfr. P. Morachiello, *La città greca*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 59-69.

possibilità di una <<equa distribuzione dell'informazione>>²³⁸. La misura spaziale, standard, quantitativa, dis-umana, della carta topografica ortogonale non disegna comunità di parlanti, quanto piuttosto sistemi razionali di singolarità inerti. Il modello è costruito tracciando non tanto percorsi di mobilità, ma linee di stabilità, esse non disegnano spostamenti ma fissano delimitazioni, non seguono gli uomini, realizzano spazi. Per rendere più agevole, ovviamente, la loro successiva occupazione. Quanto la definizione cartografica sia consustanziale alla colonizzazione in senso lato appare chiaro fin dalla politica panellenica di Pericle:

la politica di potenza di Pericle non era soltanto basata sulla semplice espansione territoriale, era anche fondata sulla diffusione della visione ateniese del mondo²³⁹

si appoggiava cioè sull'esportazione e l'imposizione di modelli esemplari: a partire appunto dal modello più vistoso e imponente, quello urbano²⁴⁰.

Il cerchio il cui raggio è definito dalla reciprocità della comunicazione tra i presenti viene sostituito dal rettangolo la cui griglia è definita dalla misurabilità e immutabilità dei rapporti gerarchici tra i soggetti.

E non è ancora oggi la mappa quel modello del mondo che sacrifica, per la fedeltà nei confronti della distanza lineare tra due punti, ogni altra informazione?²⁴¹

La distanza misurabile tra un punto e l'altro si presenta come criterio unico d'interesse in relazione alla comprensione degli

²³⁸ *Ibid.*, p. 161.

²³⁹ G. Nenci, *Formazione e carattere dell'impero ateniese*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci*, vol. III, *La Grecia nell'età di Pericle. Storia, letteratura, filosofia*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 45-46.

²⁴⁰ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 162.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

stessi all'interno dello schema standard universalizzante. Tutto ciò che esula dalla proiezione in piano cartesiano non è utile alla stesura della mappa e quindi non serve e quindi non c'è, <<mondo sta per mappa>>²⁴², ma soprattutto viceversa,

l'identità tra mondo e mappa si è mutata in dominio della mappa, cioè dello spazio, sulla terra²⁴³.

Infatti, il globo è appiattito e ridotto a rettangolo. Il rapporto cognitivo tra soggetto e mondo è stato geometrizzato, ridotto anch'esso a proiezione ortogonale, a isonomia normativa, a rispondenza univoca assolutamente computabile, senza scarti, senza perturbamenti locali, senza distinguo discreti. Nel cerchio i raggi sono potenzialmente infiniti e pure equipollenti, <<i sensi sono innumerevoli, e i vettori di senso [...] risultano per definizione assolutamente identici l'uno all'altro>>²⁴⁴. Il rapporto, soprattutto, tra i partecipanti alla comunità è di tipo comunicativo: tra i soggetti trascorrono *n* vettori di spostamento e interscambio. E' la piazza, il fulcro del cerchio, <<il luogo in cui la molteplicità dei sensi si trasform[a] in significato>>²⁴⁵. Pur essendo il centro, campo pubblico privilegiato della *polis*, unico, la periferia si apre a raggiera, progressivamente, e ogni soggetto ha l'eguale possibilità di accedere all'*agorà*, di attivare personali, mobili, vettori di comunicazione e di senso. Anche, al limite, proporrà Pynchon, di ribaltare la relazione centro-periferia, polverizzando l'*agorà* in una zona di decentramento e dislocazione della produzione di senso, moltiplicando ulteriormente, invece che ridurre e semplificare, i sistemi di riproduzione del contatto Io - mondo. Il modello ippodameo, al contrario, pone i cittadini tutti sullo stesso piano (nessuno infatti possiede più l'autonomia e l'autorità per produrre senso),

²⁴² Ivi.

²⁴³ Ivi.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 164.

²⁴⁵ Ivi.

ma li dispone a distanze differenti dal centro, per delineare una chiara gerarchia e strutturazione del sistema - *impersonale?* illusivamente oggettivo - di produzione *generale* del senso. Farinelli data a tale passaggio, dalla città circolare alla città quadrangolare, la spazializzazione della democrazia, che da agita diventa astratta, da giocata all'*agorà* passa a essere indicata topograficamente. Da questa riduzione sul piano ortogonale del rapporto comunicativo si ricava un vantaggio in termini di velocità della trasmissione dei messaggi. Mondo e discorso, congerie locali, discrete, discontinue, sono sintetizzati e standardizzati, sostituiti da una loro immagine semplificata, razionalizzata in uno schema a scacchiera continuo facilmente misurabile ed eseguibile. Cardi e decumani - così come la Linea Mason-Dixon - sono tracciati appositamente per rettificare località non direttamente commensurabili, per colonizzare formalmente un campo altrimenti imperscrutabile. Al centro di produzione collettiva, soggettiva, partecipativa del senso viene in questo modo sostituito un sistema ortogonale di nodi che velocizzano e universalizzano informazioni, nascondendo e allontanando però la possibilità di discutere, o almeno *vedere*, la creazione del senso, la scelta dei modelli formali di percezione, di significazione, di interpretazione e di narrazione del mondo. Per Farinelli la ragione del fallimento del progetto imperialista di Pericle è la stessa che vessa ancora le nostre società, la difficoltà cioè di comporre le istanze della democrazia con quelle del mercato, di armonizzare *res* e *publica*. Infatti egli rinviene nel problema della quadratura del cerchio la forma simbolica del problema essenziale di ogni società, così come pure lo imposta Pynchon fin dai suoi primi racconti, e Calvino traduce in una partita a scacchi, e Perec in un ulteriore confronto tra strategie ludiche differenti: l'integrazione tra prospettive inadattabili,

problema che soltanto in apparenza ha natura geometrica, ma in realtà è il racconto di due città l'un l'altra irriducibili:

quella circolare e quella quadrangolare, quella dell'isonomia e quella dello spazio²⁴⁶.

Quella raccontata dal gioco degli scacchi e quella raccontata dal gioco del go, direbbe Perec. O quella segnata dai pezzi intagliati del Kan e quella vagheggiata dai ricordi frastagliati di Polo, secondo il progetto *invisibile* di Calvino. La contiguità, la consequenzialità tra pianta a scacchiera e strategia di colonizzazione è ancora messa in evidenza da Farinelli che, da un lato assegna al modello ippodameo la funzione di desacralizzare la forma dell'angolo retto e di regolamentare l'occupazione umana dello spazio matematico, dall'altro elenca le applicazioni storiche di tale modello nell'ampliamento e approfondimento della colonizzazione europea del mondo: dalla fondazione delle città nella Magna Grecia alla colonizzazione spagnola dell'America Meridionale, dalla colonizzazione olandese e inglese dell'America Settentrionale al rinnovamento urbanistico delle città europee nel corso del Settecento e dell'Ottocento. Non dimentica Farinelli di considerare l'urbanistica barocca, è infatti nel corso del Seicento che l'immagine della città sostituisce compiutamente il proprio referente: l'astrazione si installa sopra il mondo, pialla la Terra fino a renderla mappa, riduce tutto secondo le coordinate euclidee del modello cartografico,

l'astratto schema geometrico determina il contenuto sociale, nel senso che precede i bisogni della vita e condiziona le istituzioni della comunità²⁴⁷.

La rettificazione del mondo trasforma in spazio la città eliminando ogni fattore di abrasione e increspatura della pianificazione

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 165 e cfr. F. Farinelli, *Squaring the Circle, or the Nature of Political Identity*, in F. Farinelli, G. Olsson e D. Reichert (a cura di), *Limits of Representation*, Accedo, Munchen, pp. 121-48.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 167 e cfr. L. Mumford, *The Culture of Cities*, Harcourt Brace and Company, San Diego, New York, London, 1938, trad. it. *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999, pp. 115-22.

ideale, non solo fisico, cioè locale, ma persino potenziale, cioè temporale. La griglia ortogonale di linee e angoli retti è l'immagine assoluta della città, la ritrae in un *hic et nunc* eterno perché impervio alla temporalità, la mappa non può essere soggetta a revisioni perché è essa che controlla e detta le condizioni di esistenza. <<La città diventa una tavola di informazione>>²⁴⁸, e poiché nessun soggetto ha più controllo sulla produzione delle informazioni e sulle fonti delle stesse, la tavola non informa soltanto ma prescrive norme e racconta, computandolo, l'unico mondo abitabile,

la città diventa un diagramma al cui interno l'esistente ha già colonizzato tutte le forme del futuro²⁴⁹,

la mappa assurge a forma reale e unica del mondo, surrogando <<l'esperienza della contorta realtà circostante>>²⁵⁰. Pynchon, tra i tre autori oggetto della presente analisi, è quello che trasforma in campo d'indagine proprio questo groviglio spazio-temporale tra Sette e Seicento, in cui si intrecciano forme simboliche e modelli del mondo molto meno unilaterali di quanto essi stessi pretendano di essere. E si vedrà nei capitoli successivi quanto le immagini euclidee e desadiane, idealizzanti e desideranti, di brama d'esser presi e di fuga da linee e legacci, di colonizzazione e centri-fugazione siano in verità molto meno nitidamente contrapposte di quanto appaia. E saranno proprio le mappe, eterogenee e enigmatiche, a costituire la superficie privilegiata di tali rivelazioni progressive. Non stupisca, non potrebbe infatti essere diversamente se, insieme a Thomas Hobbes, leggiamo il mondo letteralmente come fosse una carta geografica. Non solo, anche la percezione, l'interpretazione e la correlazione aptica tra il

²⁴⁸ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, Paris, 1988, trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990, p. 41.

²⁴⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 167.

²⁵⁰ Ivi.

soggetto e le immagini modellate del mondo si ordinano e si svolgono secondo modalità e protocolli *cartografici*:

Concepire qualcosa vuol dire per Hobbes concepirla in qualche luogo, e dotata di una certa estensione, divisibile in parti e tale che essa non possa coesistere allo stesso tempo in due posti diversi²⁵¹.

Per il tramite dell'astrazione geometrico-matematica il mondo è traslitterato in spazio, l'indescrivibile e incomunicabile realtà è tradotta in immagine comprensibile e praticabile, la Terra è convertita in *spazio immaginario*. Grazie a questi parametri cartografici la Terra è afferrabile, definibile, colonizzabile e diventa lo spazio su cui edificare lo Stato, il più elaborato <<prodotto artificiale del calcolo umano>>²⁵². Lo stesso sapere scientifico, per Hobbes, è reso possibile solo all'interno di questo spazio immaginario, e il suo discorso sul mondo ha valore entro i confini tracciati sulla superficie di questa artificiosa tavola cartografica. Hobbes afferma che <<il luogo non è nulla fuori dalla mente; la grandezza fisica non è nulla all'interno della mente>>²⁵³, tratteggiando quindi in termini epistemologici lo stesso insolubile problema geometrico della quadratura del cerchio: soggetto e mondo sono inscritti dentro differenti e incompatibili superfici di segni, eppure essi si toccano, in qualche modo, e il soggetto ricerca da sempre e costantemente una strategia di contatto atta a fargli sentire e manipolare l'altro da sé. Per quanto simulata e unilaterale, è la mappa interiore - lo spazio immaginario - a imporsi sull'altra mappa - i luoghi -, è la linea e il quadrangolo a costringere entro la propria rettilinearità le curve, le frange e le pieghe del mondo.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

²⁵² *Ivi.*

²⁵³ T, Hobbes, *Leviathan*, 1651, Penguin Books, Harmondsworth, 1951, trad. it. *Leviatano*, Laterza, Bari, 1989, p. 379.

L'esito della modernità consiste dunque davvero nella riduzione, attraverso il *mapping*, del mondo a una mappa, a una tavola. Attraverso tale procedimento l'irreale si muta nel reale, la faccia della Terra si trasforma nello spazio immaginario di Hobbes, assume cioè le fattezze dell'estensione euclidea, in una superficie che obbedisce alle regole della continuità, dell'omogeneità, dell'isotropismo²⁵⁴.

La mappa così concepita e disegnata istituisce l'unico spazio interamente umano, visibile quindi reale, l'ecumene fittizia e pienamente funzionale, che rappresenta ogni soggetto come punto triangolabile all'interno di un preciso e inderogabile sistema di assi cartesiani. Questo spazio ecumenico è lo Stato. Non a caso il termine indica, in senso generale, un <<modo di essere temporaneo o permanente, la particolare condizione di una persona relativamente alla sua *posizione*>>²⁵⁵, nei confronti di se stesso, della famiglia, della società, del sistema giuridico, cioè indica la collocazione dell'individuo all'interno di una determinata mappa a seconda di particolari coordinate standard costantemente, indubitabilmente, rilevabili. E, in senso specifico, il termine indica contemporaneamente - in un'ulteriore triangolazione cartografica - <<l'entità giuridica e politica frutto dell'organizzazione della vita collettiva di un gruppo sociale nell'ambito di un territorio, sul quale essa esercita la sua sovranità e, per estensione, il territorio su cui viene esercitata tale sovranità>>²⁵⁶, <<il modo in cui tale entità giuridica organizza la vita della collettività dal punto di vista politico, sociale, economico, amministrativo>>²⁵⁷, <<la struttura gerarchica e burocratica di un paese politicamente organizzato>>²⁵⁸. Lo Stato è la mappa, coincide con essa, ne è il

²⁵⁴ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 170.

²⁵⁵ Dalla voce *stato* in <http://www.demauroparavia.it/>, il corsivo è mio; data ultima consultazione 6/08/2007.

²⁵⁶ Dalla voce *Stato* in <http://www.demauroparavia.it/>; data ultima consultazione 6/08/2007.

²⁵⁷ Ivi.

²⁵⁸ Ivi.

produttore e il prodotto, deriva e fonda i parametri e il sistema di codificazione segnico basico per la riduzione e rappresentazione cartografiche. E infatti lo Stato evolve e muta le proprie forme al mutare della forma della mappa, e viceversa. Raffinandosi sempre più la rappresentazione, chiarendosi e ramificandosi esponenzialmente la griglia di centuriazione, estendendosi compiutamente e visibilmente il reticolo topografico sopra la Terra - tramite la proliferazione dei quadrangoli urbani e della scacchiera autostradale e telematica - le due forme gemelle dilatano il dominio entro cui vale la strategia del mapping, ampliano e semplificano allo stesso tempo lo spazio-stato immaginario. Proprio l'automazione del trasporto e la colonizzazione globale della griglia viaria di comunicazione ha determinato l'accelerazione della proiezione cartografica, omogeneizzando la Terra, livellandola a piano <<privato di ogni qualità e ridotto a pura estensione astratta perché campo di relazioni meccaniche>>²⁵⁹. Hobbes parla, a proposito, di <<annichilatio mundi>>²⁶⁰ e Schivelbusch, riferendosi all'espansione della ferrovia, di <<annihilation of time and space>>²⁶¹, anche se in realtà era il mondo in quanto patchwork inconciliabile di luoghi a finire, surrogato proprio dallo spazio, immaginario, artificiale, astratto, velocemente percorribile e universalmente tangibile. Per quanto riguarda invece l'annichilimento del Tempo, nelle pagine successive si tenterà di analizzare gli effetti disastrosi di tale soppressione, voluta e portata a compimento - per il tramite del *mapping* - dall'apparato gerarchico e *ortolatra* dello Stato, inteso come sistema politico - schema strategico - volto alla riproduzione e appropriazione *cartografiche* del processo di conoscenza. Per esemplificare, Vidal de La Blache evidenzia la caratteristica gemellare dei procedimenti di ramificazione del sistema ferroviario

²⁵⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 170.

²⁶⁰ A. G. Gargani, *Hobbes e la scienza*, Einaudi, Torino, 1971, p. 138.

²⁶¹ W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Hanse, Munchen-Wien, 1977, trad. it. *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino, 1988, p. 11.

e di colonizzazione del continente americano, così come di formazione dei moderni Stati nazionali europei:

di fatto, sistema delle vie ferrate e Stato moderno funzionano esattamente secondo gli stessi principi, si comportano come una grande macchina ed esigono direzione unitaria e movimenti coordinati, proprio perché ambedue sono agenti e allo stesso tempo prodotto del modello spaziale: *ambedue presuppongono una distesa continua, omogenea* e in cui i punti sono rivolti verso un unico centro²⁶².

Tanto correlati sono i due ordini che al modificarsi del sistema di comunicazione è corrisposto il modificarsi parallelo del sistema statale. Dal trasporto meccanizzato si è infatti passati al trasporto telematico delle informazioni, aggiornando e sublimando ulteriormente il procedimento di astrazione e <<smaterializzazione del mondo>>²⁶³. La sociologa Abu-Lughod, nel suo testo *New York, Chicago, Los Angeles: America's Global Cities*, parla addirittura di <<despatialization>>²⁶⁴, anche se forse è più pertinente parlare di *iper-spatialization*, nel senso almeno assegnato fin qui alla parola spazio. Se con spazio infatti intendiamo l'immagine de-localizzata del mondo, cioè l'immagine intenzionalmente resa standard, geometrica, astratta, piana, rettilinea e ortogonale, omogenea e continua, la cosiddetta terza rivoluzione industriale, soprattutto per quanto riguarda le innovazioni nei campi dell'elettronica, della telematica e dell'informatica, non ha fatto altro che fornire nuovi e complementari strumenti di riproduzione smaterializzante a favore della strategia di *mapping* euclideo. La codificazione dei messaggi in bit non porta a un superamento dello spazio quanto piuttosto a una sua diffusione ancor più capillare che rimpiazza completamente il mondo e persino l'immagine in quanto materia, per

²⁶² F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 171, il corsivo è mio.

²⁶³ *Ibid.*, p. 172.

²⁶⁴ J. L. Abu-Lughod, *New York, Chicago, Los Angeles: America's Global Cities*, University of Minnesota Press, Minneapolis (Minn.), 1999, p. 272.

affermare la mappa definitiva. L'astrazione ha raggiunto lo stadio ultimativo: l'invisibile non solo non è virtuale, esso non è più neanche semplicemente possibile, è e basta, tradotto in visibilità, proiettato entro l'orizzonte di percettibilità assicurato dagli assi cartesiani del piano cartografico. Nonostante nelle sue analisi la Abu-Lughod si soffermi sulla *località* dei fenomeni, analizzandoli precipuamente attraverso indicatori di tipo economico, anche lei non può non rilevare come

New York and Los Angeles have been powerfully impacted by changes directly attributable to the increased internationalization of cultural production and consumption, and the communications revolution itself>>²⁶⁵.

E' la produzione di forme, ancora e con determinazione e forza d'impatto e penetrazione sempre maggiori, a delimitare e descrivere il referente, o almeno il rapporto del soggetto con esso, e non il contrario. La città, globale o meno che sia, è ancora <<la copia della propria copia>>²⁶⁶, è ancora il modello l'archetipo del reale. Il Tempo viene effettivamente smantellato fino alla sua cancellazione, lo Spazio - immaginario - viene assolutizzato fino all'autarchia. Già a metà del XIX secolo il concetto di *rete* è esplicitato nel seguente modo: <<l'intreccio di oggetti disposti linee>>²⁶⁷. Con la posa e l'innalzamento della griglia di cavi per la telecomunicazione, *cardi* e *decumani* *spazializzano* in scala globale il mondo riducendolo a codice binario, narrabile tutto in coppie di coordinate, imprimibile e tangibile e comprensibile visionando la tavola cartografica, la *mappa mundi*. Farinelli però pone in evidenza una difformità rilevante tra ferrovia e telegrafo, spostamento meccanico e telematico degli oggetti: il primo mezzo di

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 406.

²⁶⁶ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 167.

²⁶⁷ A. Mattelart, *L'invention de la communication*, La Découverte, Paris, 1994, trad. it. *L'invenzione della comunicazione. La via delle idee*, Il Saggiatore, Milano, 1998, p. 68.

comunicazione rende fisicamente continua la trasmissione, collegando i soggetti della stessa e svolgendosi nel dominio dell'esistente; il secondo mezzo di comunicazione invece rende realmente continua una trasmissione discontinua, smaterializzando l'oggetto-messaggio in uscita per ricomporlo in materia all'arrivo, dividendo trasmissione e interazione, rendendo non essenziale la presenza fisica contigua e contemporanea dei soggetti comunicanti. La ferrovia trasmette ciò che esiste, il telegrafo ciò che sussiste, <<che si può pensare ma né contare né toccare>>²⁶⁸. Questa scissione, per Farinelli, porterebbe alla <<crisi dello spazio>>²⁶⁹. O forse, per specificare di più, si tratterebbe della crisi di un modello di spazio, di un sistema di valori e parametri utilizzato fino a quel momento per redigere la mappa spaziale del mondo. Farinelli stesso, infatti, sulla scorta di Lefebvre e Kern²⁷⁰, prende in esame il cubismo rinvenendo nella sua rivoluzionaria impostazione delle forme - altamente astratte - di visione del soggetto e dello spazio, il segno di un cambio di paradigma.

²⁶⁸ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 173.

²⁶⁹ Ivi.

²⁷⁰ Cfr. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974, trad. it. *La produzione dello spazio*, Mozzì, Milano, 1976, p. 292, S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 367-96.



Fig. 2: Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, olio su tela, cm 243,9 x 233,7, New York, MoMA.

Partendo dal quadro di Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, Farinelli indica i mutamenti apportati dal cubismo nella concezione dell'immagine pittorica: essenzialmente è abolita l'unità del soggetto e l'unitarietà dell'oggetto, decade quindi il modello prospettico e la relativa pretesa di mimesi oggettiva del reale attraverso la replicabilità dei parametri spazio-temporali. Il rinnovamento dell'immagine passa tuttavia attraverso una sua maggiore filtrazione astrattiva. Soprattutto nella prima fase, quella detta analitica, infatti, il soggetto è spezzato, analizzato e ri-assemblato in una forma astratta. La visione e l'oggetto sono ridotti a piano, a superficie su cui riflettere gli stessi in forme geometriche, in una parola, a mappa. La rottura del paradigma si rivela però nel rifiuto dell'unicità e unità del punto di vista, dell'omogeneità della percezione che è a sua volta franta e

scomposta. L'artista ritrae l'oggetto della sua visione rappresentandolo da molteplici, disomogenei punti di vista. Lo sfondo, la linea d'orizzonte e i piani prospettici si compenetrano annullandosi. E' come se l'occhio, senza determinare lo spostamento spaziale del corpo, ruotasse se stesso attorno al caleidoscopio dell'immagine generando un ambiguo spazio vuoto caratteristico del cubismo. Esso si presenta come un modo nuovo di rivolgere lo sguardo verso il mondo, ma soprattutto come un modo inedito di percepire, interpretare, riprodurre il mondo in due dimensioni, anzi il mondo *in quanto* bidimensionale. Sebbene sia astratta e geometrica, l'arte cubista rappresenta oggetti reali svolti però sulla tela, bidimensionalmente, in modo da mostrare simultaneamente tutti i diversi lati di una forma osservati da eterogenei punti di vista. Invece di inseguire il *trompe l'oeil*, di creare l'illusione di un oggetto nello spazio, obiettivo di tutti i pittori dal Rinascimento in poi, il cubismo sviluppa gli oggetti osservati nei termini bidimensionali della tela, della *tavola*. Il pittore cubista osserva, analizza, scompone e ricombina la stessa immagine spaziale, l'immagine cioè della mappa. Il suo oggetto è il *mapping* stesso. L'immagine risultante è un puzzle percettivo. L'occhio ruota e diventa ubiquo e strabico, sa di guardare una tavola cartografica ma ne scompagina i parametri e l'alfabeto di lettura,

e tale frantumazione dipende a sua volta dal collasso dell'elemento centrale e decisivo del sistema soggetto - distanza metrica lineare standard - oggetto che aveva coronato la fuga da Polifemo²⁷¹

e la produzione dello spazio euclideo. <<Più si comprime lo spazio, più aumenta il rischio di esplosione [...] come proiettili in una camera di scoppio>>²⁷². Picasso disgrega <<la superficie stessa del

²⁷¹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 175.

²⁷² G. Genna, *Lavoro*, in *Assalto a un tempo devastato e vile*, Oscar Mondadori, Milano, 2002, p. 30.

quadro-mappa>>²⁷³, separando il significativo dall'espressivo, il significante dal significato,

il segno non è più l'«oggetto» ma l'oggetto sulla tela, diventa perciò il trattamento che il dato oggettivo, scomposto e ridotto, subisce²⁷⁴

come Perec porta alle sue estreme, narrative, conseguenze, nella figura e nel progetto musivi di Bartlebooth e del suo *romans*. In questo senso è allora possibile parlare di *annihilatio spatii*, della proposizione di un paradigma alternativo fondato su discontinuità, disomogeneità, eterotropismo. L'abbandono del punto di vista unitario della prospettiva rinascimentale conduce alla deflagrazione della percezione in numerosi angoli visivi così da concedere una rappresentazione sfaccettata e, per certi versi, più razionale: «regarde de tous tes yeux, regarde»²⁷⁵. Le forme osservate sono ridotte alla loro struttura geometrica, sono scomposte in *summae* di poliedri, coni, cilindri, chiaroscuro e effetti atmosferici sono soppressi, e se permangono gli effetti di profondità essi non obbediscono più alle norme prospettiche. Lo stesso colore non coincide più con la forma né rispetta il colore presentato dal referente, forme e spazio perdono la rispettiva omogeneità. Il quadro risultante appare come un'immagine enigmatica che sfida quasi lo spettatore a un gioco mentale di ricomposizione, in modo non differente da un puzzle. E, come a confermare l'accostamento quadro-puzzle, il cubismo arriva a proporre e sondare la rappresentazione della materia stessa dell'oggetto il quale, sempre più lontano dal referente fisico, è percepito sempre più in quanto segno su tela. La tavola è lo spazio immaginario, lo riflette, lo penetra rifrangendolo. Nello spazio del quadro è incorporata l'immagine frammentaria dello spazio, con l'inserimento di pezzi di carte dipinti (i *papiers collés* di Braque) e di schegge

²⁷³ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit., p. 175.

²⁷⁴ Ivi.

²⁷⁵ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 15.

della realtà (brandelli di giornale, partizioni musicali, carte da visita e *carte da gioco*, *trompe l'oeil* materici di legno, metallo, carta, come nei *collages* di Picasso).



Fig. 3: Georges Braque, *Candlestick and Playing Cards on a Table*, 1910, olio su tela, cm 65,1 x 54,3, Klaus G. Perls Collection.



Fig. 4: Pablo Picasso, *Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper*, 1913, collage e penna e inchiostro su carta blu, cm 46,7 x 62,5, Tate Gallery, London.

Che sia lo spazio il campo privilegiato e la superficie di resa dell'indagine pittorica del cubismo lo conferma lo stesso Braque:

Toute ma vie, ma grande préoccupation a été de peindre l'espace.

[...]

Ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi et il me paraît aussi difficile de peindre l'entre-deux que la chose²⁷⁶.

Se il limite del cubismo analitico può esser considerato l'aver sacrificato l'unità dell'oggetto rappresentato per approfondire la veridicità della sua rappresentazione, fornendone un'immagine più fedele e completa tramite la messa in contiguità - caleidoscopica - dei suoi frammenti, compromettendone programmaticamente l'omogeneità, l'obiettivo di Picasso vira, dal 1913, verso il tentativo di restituire all'oggetto la sua coesione interna, il suo *continuum*. L'occhio del pittore seleziona minuziosamente le qualità specifiche dell'oggetto per ricombinarle in un'immagine organica, sintetica, da cui l'appellativo di *cubismo sintetico* assegnato a questa seconda fase del movimento. Picasso, in un gioco quasi combinatorio, da provetto <<*faiseur de puzzle*>>²⁷⁷, aspira a rinvenire l'equivalente plastico dell'essenza *totale* dell'oggetto osservato, a ricomporre una visione formale - una *gestalt* - organica partendo dall'enigma della congerie del discontinuo. La frammentazione non è più considerata come visione in successione, ma come tentativo di riorganizzare una visione sintetica. Questo mutamento di paradigma nell'arte, che determina la proposta per una modalità divergente di percepire lo spazio, contribuisce a preparare e precisare il campo - la *Zona*, la chiama, metamorfosandola, Pynchon nel suo *Gravity's Rainbow* - di interconnessione discorsiva accuratamente analizzato da Lyotard

²⁷⁶ G. Braque in <http://www.mchampetier.com/>; data ultima consultazione 7/08/2007.

²⁷⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 18.

nella elaborazione del postmoderno. Lyotard inquadra la fine della sistemazione universalizzante della conoscenza:

La grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di unificazione che le vengono attribuite: sia che si tratti di racconto speculativo, sia di racconto emancipativo²⁷⁸.

La visione ordinativa assoluta è erosa dalla discontinuità del frammentario e dalla presa di coscienza del carattere mediato, plurivoco e riflesso del rapporto cognitivo sempre formale tra soggetto e altro da sé,

la modernità, comunque la si dati, non si dà mai senza la rimozione della credenza e la scoperta della *poca realtà* della realtà, associata all'invenzione di altre realtà.²⁷⁹

Anche Lyotard riflette sul rapporto tra soggetto e mondo, rapporto intenzionale e desiderante, all'intreccio di pertinenze epistemologiche, estetiche, politiche e psicologiche, individuando nelle modalità di percezione e di approccio allo spazio, un nodo particolarmente sensibile. Lo spazio immaginario è lo spazio del desiderio, lo spazio prodotto e istitutore, <<lo spirito come arma della materia - che produce, influisce su e ordina la materia>>²⁸⁰, modello formale che cancella il referente, significante che assume la delega di significato, spazio vuoto e invisibile soggetto a colonizzazione, che domanda l'invenzione di una realtà, la narrazione delle sue originarie referenze con la verità. Il postmoderno, al pari del cubismo, raffigura tale richiesta, componendo un discorso-puzzle, un collage di forme e di segni,

²⁷⁸ J.-F. Lyotard, *La Condizione Postmoderna*, cit., pag. 69.

²⁷⁹ J.-F. Lyotard, *La Peinture du secret à l'ère postmoderne*, Baruchello, in <<Traverses>> nn. 30-31, March 1984, pp. 95-101, trad. it. di M. Ferraris, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 53.

²⁸⁰ G. Genna, *Voluisti templum tuum fieri in nobis*, in *Assalto a un tempo devastato e vile*, cit., p. 129.

disomogeneo e discontinuo, che racconta il gioco umano nello spazio (strategia del go) invece della sovrapposizione dello spazio all'uomo (strategia dello scacco matto).

Lyotard descrive la funzione veritativa dell'arte, in opposizione all'adempimento del desiderio da parte della fantasmatica, sulla base della distinzione fra vuoto contenente e contenuto: mentre i meccanismi difensivi inglobano come contenuto lo spazio vuoto - sul quale il desiderio si origina -, così da controllarlo, l'arte al contrario vi si installa, ne mantiene la divaricazione come proprio spazio d'esistenza, definendosi come percorso aperto, produzione mai conclusa di *figure*. La condizione che lo spazio vuoto incarna implica un'assenza di "credenza", ossia la presa d'atto dell'indeterminatezza, incertezza di ogni dato²⁸¹.

Discorso e figura - *mythos* e *logos* - si presentano come facce dello stesso atto epistemologico, mosse e momenti coordinati della strategia ermeneutica. Il pensiero stesso si esplicherebbe in quanto disegno mentale, pensiero *figurante*. La parola cercherebbe poi di descrivere, raccontare, realizzare, permutare per segni comunicanti la forma disegnata. Lakoff e Langacker, nei loro rispettivi studi di semantica cognitiva, hanno messo in rilievo la cospicuità della figurazione nel percorso di apprendimento e nell'utilizzo delle varie funzioni del linguaggio²⁸². Vercellone, nei suoi saggi sull'ermeneutica dell'immagine, ripercorre dal canto suo il tragitto che ha consegnato alla modernità l'ambiguo concetto di immagine. Le figure e le forme sono percepite ora come rappresentazioni, come immagini pure, entità ontologicamente

²⁸¹ Elena Modorati, *La "grande narrazione" del vuoto nell'opera di Alberto Burri*, in <<Leitmotiv. Motivi di estetica e filosofia dell'arte>>, rivista elettronica in www.ledonline.it/leitmotiv, n. 4, numero monografico: *Dentro l'immagine*, 2004; data ultima consultazione 6/08/2007.

²⁸² Cfr. G. Lakoff e M. Johnson, *Metaphors We Live By*, (1980), University of Chicago Press, 2003, l'edizione contiene un *Afterword*; R. W. Langacker, *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Mouton de Gruyter, Berlin e New York, 1991.

autonome, ora come fantasmi e come schemi; come enunciati spersonalizzati dell'intenzionalità collettiva, e come ideogrammi della singolarità soggettiva; come tramiti esclusivi della percezione della realtà, e come manifestazioni fantasmatiche di un Io smarrito e ineffabile²⁸³. Ogni cosa al di fuori dell'immaginazione diventa nulla - come afferma Fichte - e proprio la facoltà immaginativa, per il filosofo tedesco, permette il contatto tra soggetto e altro da sé. L'immagine quindi è la figurazione del soggetto, prima, e dell'oggetto esterno, poi, in quanto tali, identici a se stessi e differenti l'un l'altro. Il problema della quadratura del cerchio, manco a dirlo anche qui, emerge preponderante: l'essere affiora come forma originaria dal maelstrom inconoscibile e impraticabile del nulla o è un prodotto della capacità-mania raffigurante del soggetto di fronte allo schermo vuoto del paesaggio? I due disegni sono variamente declinati e procedono tangenti ma mai risolti in un *unicum*, secondo Vercellone, queste due visioni, queste due <<ermeneutiche>>, quella <<della tradizione>> e quella <<dell'immagine>>, sono alternative e inconciliabili. La seconda corregge il dettato auto-punitivo e limitativo della prima, che sistematicamente vieta la produzione nuova di forme. Il quadrangolo tenta di disciplinare il cerchio delimitandolo, proiettando le sue curve e le sue pieghe su superficie piana, rettificandole, mentre il cerchio prolifera e indetermina i suoi punti fino al limite, postmoderno, della metamorfosi in mandala e in forma dalla struttura frattale. Al di là della profondità e dell'accurata analisi diacronica del testo di Vercellone, risulta interessante ai fini del corrente discorso rilevare la crucialità dell'atto di produzione formale nell'ambito dell'esperienza epistemologica e, al contempo, la connessione tra la possibilità di percepire, produrre, mediare e trasmettere segni e la concettualizzazione spaziale del sé, del referente e del processo stesso di percezione e riproduzione del mondo.

²⁸³ Cfr. F. Vercellone, *Morfologie del moderno. Saggi di ermeneutica dell'immagine*, Trauben, Torino, 2002.

Il modello prodotto di spazio fin qui analizzato inizia a complicarsi quasi simultaneamente all'affermarsi dell'avanguardia cubista e del suo nuovo paradigma di modellazione. Il periodo è quello dei primi decenni del XX secolo, lo scenario sono le metropoli nordamericane ed europee, l'evento corrisponde alla costruzione delle autostrade. Per Farinelli, mentre gli assi ferroviari sono le <<linee di colonizzazione>>²⁸⁴ che estendono trionfalmente ad ogni luogo lo schema dell'ortolatria euclidea trasformando la Terra in topografia urbana, le autostrade si costituiscono come assi indipendenti dal rigido e funzionale tracciato urbano, da esse <<non si accede ad alcun edificio>>²⁸⁵. La griglia viaria sembra riconsegnare valore cinetico al modello spaziale, ma ancora lo scopo principale è l'abbattimento della dimensione Tempo e l'annullamento di ogni percezione di distanza, di ogni contatto con i luoghi, di azzeramento della discontinuità. Tanto che il moto si rapprendere quasi in apparenza fantasmatica, non avendo parametri per svilupparsi in esperienza. E' come se i cardini e i decumani acquisissero un rilievo *fisico* sulla superficie dell'immagine spaziale e si solidificassero in trincee e valli. Lo schema ortogonale si atrofizza in labirinto,

e con le strade per auto che separano invece di unire, davvero lo spazio, come la città, inizia a finire, e la metropoli inizia a costruire al proprio interno le sue colonie²⁸⁶.

Farinelli contrappone a questo emergente modello spaziale metropolitano, il modello di <<Mesopolis>>²⁸⁷, cioè la <<galassia di

²⁸⁴ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 176 e cfr. J. Le Roy, <<Gross Berlin>> *Le Gran Berlin*, in <<Annales de Géographie>>, XLIV, pp. 633-40.

²⁸⁵ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 177.

²⁸⁶ Ivi.

²⁸⁷ F. Farinelli, *I lineamenti geografici della conurbazione lineare emiliano-romagnola*, Istituto Di Geografia dell'Università, Bologna, 1984, p. 16.

città>>²⁸⁸ rappresentata dall'Emilia, regione-città - o <<città-regione>>²⁸⁹ - che prende il nome dal *numen* patrocinatoro della sua fondazione: la via Emilia stessa, un decumano tracciato per duecentosessanta chilometri circa che all'incrocio con le vallate dei fiumi - proiettate a cardì - genera le varie giunture cittadine. Il modello a *galassia*, che pure è l'applicazione su scala regionale della griglia urbana romana, grazie al suo caratteristico decentramento, propone un'alternativa unità organica al labirinto metropolitano. Entrambi i modelli sono parti efficienti del dispositivo di controllo e dominio messo a punto dal medesimo sistema, eppure la *Mesopolis* sembra poter costituire un'immagine dinamica di contatto attivo, di osmosi, tra il luogo e lo spazio, tra la località e la generalità. La forza e la relativa autonomia della *mesopolis* emiliana rispetto alla totalità colonizzante della griglia costruita da Roma è attestata dalla resistenza e dal successivo sviluppo della galassia urbana nonostante la caduta del centro metropolitano di riferimento. La fine di Roma non segna la fine del sistema emiliano, anzi, il suo modello trova ulteriore conferma nella condizione di assenza di dominio: la regione-città pluricentrica e quindi meso-centrica, isonomica per eccellenza perché priva di un polo unico di dominio, resta in equilibrio sviluppando nuove forme, innescando autonome attività cognitive, inventando l'università, *luogo dello studio*. Producendo le proprie forme la galassia-emilia si rende autonoma dotandosi della facoltà superiore di auto-organizzarsi, trasformandosi ancora di più in un organismo urbano a struttura olistica. A questa *Mesopolis* Farinelli contrappone la *Megalopolis* della costa orientale degli Stati Uniti d'America²⁹⁰, che

²⁸⁸ P. Geddes, *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and the Study of Civics*, Williams and Norgate, London, 1915, trad. it. *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano, 1970, p. 57.

²⁸⁹ Ivi.

²⁹⁰ Cfr. Gottmann, *Megalopolis, the Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*, The Twentieth Century Fund, 1961, trad. it. *Megalopoli. Funzioni e relazioni di una pluri-città*, Einaudi, Torino, 1970, p. 263.

all'opposto risulta essere un'immagine topografica priva di precipua essenza funzionale²⁹¹, un costrutto astratto che si è provato a sovrapporre e attualizzare rispetto al dato effettivo, seguendo

l'assioma topografico, inconsapevole riflesso del <<pregiudizio grafico>>, secondo il quale l'oggetto geografico è nient'altro che l'oggetto che risulta dall'insieme dei lineamenti topograficamente individuabili²⁹².

Il modello cartografico di impostazione euclidea segna quindi il passo? Quale visione mette a fuoco e produce l'immagine del sistema urbano, lo spazio immaginario costruito dall'uomo, area delle sue interazioni? Farinelli individua la mutazione più decisiva, riguardo il fatto urbano, nella progressiva astrazione della città dalla sua materialità, nel suo nebulizzarsi sempre più in forma. A partire dagli anni '70 del XX secolo la città dissesta la propria immagine materica, produce una nuova mappa atta a descriverla, il <<campo urbano>>²⁹³. Il campo urbano, che pare la trasposizione a livello metropolitano dell'orbitale atomico²⁹⁴, recupera

²⁹¹ Cfr. H. Blumenfeld, *Megalopolis: Fact or Fiction?*, in P. D. Spreiregen (a cura di), *Metropolis... and beyond. Selected essays by Hans Blumenfeld*, Wiley and Sons, New York, 1979, pp. 116-26.

²⁹² F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 183.

²⁹³ Cfr. J. Friedmann e J. Miller, *The Urban Field*, in <<Journal of the American Institute of Planners>>, XXXI, n. 4, 1965, pp. 312-20; J. Friedmann, *The Urban Field as Human Habitat*, in S. P. Snow (a cura di), *The Place of Planning*, Auburn University, Auburn, 1973, pp. 42-52.

²⁹⁴ In chimica, per favorirne la visualizzazione, il concetto di orbitale atomico è definito come una particolare regione di spazio attorno al nucleo atomico in cui la probabilità di trovare un elettrone è massima (massima densità di probabilità) ed è delimitata da una superficie sulla quale il modulo dell'ampiezza della funzione d'onda è costante (generalmente normalizzata a uno). Ogni orbitale corrisponde cioè a un possibile stato quantico per l'elettrone. Un orbitale atomico è quindi la rappresentazione di una regione di spazio attorno a un nucleo atomico in cui la probabilità di trovarvi un elettrone è massima (di solito superiore a un limite convenzionalmente fissato

effettivamente alla percezione e descrizione degli eventi urbanistici la dimensione della probabilità e la caratteristica di flusso che il modello euclideo aveva paralizzato in un'istantanea monolitica. Al contrario, il campo urbano è formalizzato in un'area - una *nube*²⁹⁵? - che

non può essere visualizzata come un insieme ma, a motivo delle sue dimensioni, può essere praticata soltanto una parte dopo l'altra, dunque in sequenza. Inoltre, essa risulta individuata non dalla continuità del tessuto edilizio, come sarebbe nel caso della regione urbana, ma al contrario dall'uso che le persone fanno del loro ambiente, al punto che i suoi limiti esterni coinciderebbero con gli spazi periodicamente utilizzati dai suoi abitanti a scopo ricreativo²⁹⁶.

L'elemento che differenzia sensibilmente questa immagine spaziale dall'altro modello, o da quello della conurbazione, consiste quindi <<nell'individuazione funzionale e non più topografica dei limiti>>²⁹⁷ del complesso urbano. Il cambio di paradigma e lo spazio immaginario conseguentemente prodotto rivoluziona la forma euclidea, fissa, omogenea e continua, immette il movimenti a flussi entro il campo visivo e, secondo Farinelli, non solo riconosce la dimensione temporale ma le assegna un valenza formale, una capacità

nel 90-95%). L'orbitale è usato per rappresentare graficamente la posizione probabile di un elettrone. Visivamente, tale orbitale può essere meglio rappresentato mediante una nuvola la cui intensità del colore è proporzionale alla densità di probabilità di trovare l'elettrone in quel punto e con forme tali dal comprendere il 90% della probabilità elettronica. Da <http://www.ciam.unibo.it/>; <http://www.chim.unisi.it/>; <http://www.scibio.unifi.it/>; data ultima consultazione 8/08/2007.

²⁹⁵ Dalla voce *nube* in <http://www.demauiroparavia.it>: in un diagramma cartesiano, l'insieme dei punti ricavati da un'osservazione e disposti in forma di ammasso indefinito; data ultima consultazione 8/08/2007.

²⁹⁶ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 184.

²⁹⁷ Ivi.

di penetrazione conoscitiva maggiore rispetto alla dimensione spaziale. Il Tempo è però sempre un Asse, pur ulteriore rispetto alla *crux* cartesiana, una scala quantitativa atta a misurare e descrivere fenomeni, una forma ermeneutico-esplicativa - *produttiva* di senso - che trova sempre nell'astrazione spaziale la propria realizzazione. Lo stesso Farinelli precisa:

tali comportamenti [i flussi di persone, informazioni, denaro, merci] sono specificati a priori da una serie di parametri quantitativi, cioè da schemi la cui formalizzazione non mantiene più alcun rapporto con la forma urbana stessa. Sono in realtà questi parametri, e non le città che ospitano gli attori cui essi si riferiscono, a risultare in tal modo collegati in maniera sistematica²⁹⁸.

Pur mutando le forme grafiche e i parametri di misura, controllo e descrizione della città, essa appare sempre più smaterializzarsi, astrarsi dalla propria *corporeità*, dall'essere luogo e momento dell'umano, organo di contatto tra piani differenti e irriducibili ma interconnessi, per ordinarsi in spazio artificiale, cioè sintetico, indifferenziato, meccanicamente sistemico. Per Farinelli, è invece più giusto parlare di perdita da parte della città della capacità di <<elaborare un'immagine di sé in cui possa riconoscersi e riuscire a controllare in tal modo il proprio sviluppo>>²⁹⁹. Resta da stabilire se l'estensione metropolitana e la rarefazione dei modelli descrittivi sia esclusivamente un paradosso, come lo intende Farinelli e come certo è a livello di analisi geografica, o se esso possa essere letto anche come spia di uno slittamento inesorabile verso la produzione di immagini del mondo via via meno umane, essenzialmente, *semanticamente* anecumeniche, come i tre autori oggetto del presente esame

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 185 e cfr. D. Pumain, T. Saint-Julien e L. Sanders, *Villes et auto-organisation*, Economica, Paris, 1989; H. Beguin, *Les modèles urbains dynamiques en perspective*, in <<L'espace géographique>>, XX, 1991, pp. 117-18.

²⁹⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 185.

preannunciano e mettono in scena nelle rispettive opere. Farinelli insiste sul passaggio decisivo tra il modello euclideo uniformante - che concretizza in standard la visione della città fordista - e il modello derivato e originante allo stesso tempo dalla crisi del principio di omogeneità spaziale, che porta all'affermazione della mappa della città keynesiana. Molto interessante è la messa in evidenza, da parte di Farinelli, delle caratteristiche genetiche specifiche di ciascuna delle due strutturazioni urbane: <<la città fordista è la città della produzione, la città keynesiana è la città del consumo>>³⁰⁰. Egli fa risalire al mutamento fisiologico del sistema capitalistico intervenuto nel dopoguerra - con l'intervento diretto dello Stato volto a favorire l'incremento del consumo, sia da parte dei consumatori sia da parte delle imprese, tramite una politica finanziaria volta all'aumento della spesa pubblica e del debito³⁰¹ - i mutamenti nell'assetto urbanistico e nella ri-sistematizzazione del territorio, cioè dello spazio investito e modellato dalla prospettiva e dalla intenzionalità politica e economica, dell'<<ambito individuato dall'esercizio del potere>>³⁰². La città non solo si configura in quanto immagine determinata dall'apparato ideologico egemone, copia di un modello prestabilito, spazio di produzione fordista, prodotto del sistema, ma viene immessa come elemento eteronomo all'interno del meccanismo stesso di produzione, spazio di consumo, prodotto di prodotto. Le esigenze interne al sistema capitalistico hanno trasformato la città <<in un gigantesco artefatto per la redistribuzione dei redditi>>³⁰³ e di merci e modelli formali in continua produzione. Il *campo urbano* rivela quindi l'apparenza del moto da esso riflesso: la nube di flussi e rapporti funzionali inquadra non il dinamismo organico dei soggetti ma la dinamica economica dell'automatismo sistemico. La Linea non scompare, né viene meno la categoricità

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 188.

³⁰¹ Cfr. D. Harvey, *The Urbanization of Capital*, Blackwell, Oxford, 1985, pp. 206-7.

³⁰² Vedi nota 87.

³⁰³ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 188.

della Scacchiera, semplicemente lo schema ortogonale evolve se stesso, si disarticola in forme più flessibili per aumentare la propria prensilità e efficacia di delimitazione nei confronti di un territorio sempre più esteso e resistente all'omologazione. Il processo di proiezione della materia su piano cartesiano incrementa il tasso di sublimazione, infatti

l'astrazione del capitale finanziario cui la città keynesiana obbedisce spiega l'astrazione matematica dei modelli che hanno governato la sua analisi³⁰⁴.

Il nuovo regime di accumulazione capitalistico si trova a fronteggiare l'esigenza di incanalare in qualche modo proficuo l'eccedenza di capitale determinata da fenomeni cronici di sovraccumulazione. La strategia di contenimento di tale critica congiuntura consiste principalmente nella <<espansione geografica>>³⁰⁵ e nella <<accumulazione per espropriazione>>³⁰⁶. Un'espansione e un'espropriazione che vanno considerate in senso *territoriale*, come mosse tattiche di codice agite politicamente sui modelli di descrizione-interpretazione-produzione dello spazio prima ancora che sulle realtà geografiche. Il territorio si configura come lo spazio su cui è esercitato il controllo che emana dal potere egemone, secondo una sistematicità <<territorialista>>³⁰⁷ capace di influenzare non solo i rapporti effettivi in circolazione sul territorio, ma le modalità stesse di concepire e spiegare tali rapporti e tale circolazione. Arrighi utilizza il termine territoriale in senso più ristretto rispetto

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 189.

³⁰⁵ Cfr. D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge, 1990, trad. it. a cura di M. Viezzi, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993.

³⁰⁶ *Ivi.*

³⁰⁷ Giovanni Arrighi, *Geometria dell'imperialismo*, Milano, Feltrinelli, 1978.

all'accezione conferitagli da Farinelli³⁰⁸, ma anche Arrighi condivide la centralità della forma spazio nelle strategie di significazione-colonizzazione del mondo da parte del sistema del capitalismo. Come sostiene Harvey, il <<nuovo imperialismo>> ragiona sempre in termini di centuriazione, con l'unico upgrade al modello euclideo originale consistente nel rendere più fluida la griglia di delimitazione e controllo. Le centurie, i rettangoli individuati dalla rete standard sovrapposta alla Terra, si articolano in più precisi e efficaci <<fix spazio-temporali>>. Per normalizzare il modello del mondo e renderlo produttivo ovunque il sistema ha la necessità di ottenere al più alto grado di riuscita l'obiettivo di sempre dello sguardo cartografico: l'annullamento della distanza. Così come Arrighi, anche Harvey utilizza il concetto di territorio per indicare la persistenza di questa distanza e dunque le pieghe di resistenza che la mappa mira a livellare. Corrispondono queste al *luogo*, così come esso è stato definito da Farinelli: una <<parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere scambiata con nessun'altra>>³⁰⁹, una singolarità locale che la standardizzazione della prospettiva cartografica deve eliminare o almeno ridurre a norma. Infatti Harvey pone in contrasto la logica territorialistica - locale - e la logica capitalistica - territoriale -, la seconda basandosi su un <<progetto eminentemente politico da parte di attori il cui potere si basa sul dominio di un territorio e sulla capacità di mobilitarne le risorse umane e materiali verso fini politici, economici e

³⁰⁸ Cfr. G. Arrighi, *Globalization And Historical Macrosociology*, in J. Abu-Lughod, *Sociology for the Twenty-First Century. Continuities and Cutting Edges*, Chicago University Press, Chicago, 2000, pp. 117-133. Una versione precedente dell'articolo è stata presentata all'ASA/ISA North American Conference, <<Millennial Milestone. The Heritage and Future of Sociology>>, Toronto, Canada, August 7-8, 1997; consultato in <http://www.jhu.edu/>; data ultima consultazione 8/08/2007.

³⁰⁹ Vedi nota 45.

militari>>³¹⁰. La logica capitalistica è quindi *territoriale* nel senso che elabora una strategia di espropriazione della valenza ontologica, autonoma, gestaltica, quasi im-mediata, irriducibile del luogo, in quanto panorama del rapporto più sostanziale, primario e personale del soggetto con il mondo, con l'obiettivo di codificarlo in spazio politicamente significato ed economicamente valorizzato, cioè in territorio quantificato, assoggettato, spersonalizzato. La prospettiva cartografica prescelta dal sistema capitalistico ha ovviamente una posizione dominante all'interno della scacchiera che essa stessa ha predisposto e sopra cui esercita un'egemonia *territoriale*. Tale posizione predominante necessita di una validazione non solo nei confronti del luogo ma anche del tempo, da ciò la modifica nella tavola cartografica dei riquadri in <<*fix* spazio-temporali>>. Allo stesso modo dell'irriducibile piega del luogo, anche il tempo deve essere spazializzato, ridotto a due dimensioni, fissabile, per essere colonizzabile. Harvey individua due strategie, combinabili tra loro, agite dal sistema capitalistico per alimentare l'automatismo del proprio processo di produzione e procrastinare le crisi di sovraccumulazione di capitali: la prima prevede lo spostamento temporale dei capitali, tramite investimenti finanziari a lungo termine o spese sociali indirizzate alla formazione e alla ricerca, in modo da rinviare il rientro nel flusso economico dei capitali sovrabbondanti; la seconda strategia prevede un dislocamento spaziale che si concretizza nell'apertura - tramite consenso o espropriazione - di nuovi mercati, nuove forze produttive e nuove risorse. Entrambe, in definitiva, si risolvono nello spostamento, nella *dis-locazione*, di quote del processo produttivo in nuovi *spazi*, determinando un'estensione territoriale del sistema stesso sia sul piano dello Spazio sia sul piano del Tempo, entrambi ridotti a sezioni del modello euclideo, surrogato del mondo *hic et nunc id est ubicumque et semper*. La località e la

³¹⁰ D. Harvey, *The New Imperialism*, Oxford University Press, Oxford, 2003, trad. it. di Giuseppe Barile, *La guerra perpetua. Analisi del nuovo imperialismo*, Il Saggiatore, Milano, 2006.

singularità spazio-temporali sono proiettate come frazioni del continuum cartografico. Harvey infatti fa uso del termine *fix* sia per indicare il blocco dei capitali in investimenti finanziari o in immobili secondo determinate coordinate spazio-temporali - una sorta di *centuriazione* del flusso economico-finanziario - , sia per indicare il limite - confine spaziale, confine del diagramma cartografico - raggiunto dal sistema. La prima accezione intende *fix* come soluzione dello status illustrato dalla seconda accezione. Entrambe si fondano comunque sul postulato cartografico secondo cui qualsiasi fenomeno <<è nient'altro che l'oggetto che risulta dall'insieme dei lineamenti topograficamente individuabili>>³¹¹, e il reale è nient'altro che l'immagine risultante dalla rappresentazione cartografica,

un formidabile dispositivo ontologico, un silenzioso strumento per la definizione implicita, dunque non sottoposta a riflessione, della natura delle cose del mondo³¹².

Forzando un pò il discorso di Harvey, si potrebbe indicare nella forma dei *fix* spazio-temporali il perfezionamento della griglia euclidea e la sua esecuzione onnicomprensiva sia lungo l'asse dello Spazio sia lungo l'asse del Tempo. Il Mondo è territorio-formato,

il capitale crea un paesaggio necessariamente a sua immagine solo per distruggerlo più tardi, perché esso persegue l'espansione geografica e gli spostamenti temporali come soluzioni delle crisi della sovra-accumulazione a cui va regolarmente incontro³¹³.

Il sistema forma e manipola, produce, uno spazio - inteso come semplificazione dominabile del reale - funzionale alle proprie

³¹¹ Vedi nota 265.

³¹² Vedi nota 132.

³¹³ D. Harvey, *La guerra perpetua. Analisi del nuovo imperialismo*, cit.

esigenze interne; da ciò deriva ed è spiegabile la rettifica del modello topografico visibile in qualcosa di nuovo. Farinelli ne localizza il discrimine nell'edificazione info-grafica invisibile della prima rete di comunicazione elettronica³¹⁴, <<la materia che ci circonda iniziò a mutarsi in immateriali unità d'informazione>>³¹⁵. Per Farinelli tale cambiamento ha segnato la morte dello spazio, almeno nell'immagine che fino a quel momento di esso era stata fornita. Sia Arrighi sia Harvey confermano che il campo urbano, a partire dagli anni '70-'80 del XX secolo, eccede nell'applicazione del proprio modello ben oltre l'ambito regionale e persino nazionale, rendendo obsoleta la descrizione fornita dalla raffigurazione keynesiana del fatto urbano. Prima negli USA, poi in Europa e via via nel resto del globo, il fenomeno-città è di nuovo espressione strutturata di esigenze di produzione piuttosto che di consumo³¹⁶. Ma non si è certo di fronte a un ritorno della città fordista, ad affermarsi è una forma inedita: <<la città informazionale>>³¹⁷. Il disegno analitico di questa città deriva da un aumento del grado di astrazione della rappresentazione perché ha la necessità di descrivere l'invisibile, cioè le nuove forme - invisibili, incorporee - del

³¹⁴ ARPANET, una rete di computer costituita nel settembre del 1969 negli USA da ARPA, l'*Advanced Research Projects Agency*. L'ARPA fu creata nel 1958 dal Dipartimento della Difesa degli Stati Uniti per ampliare e sviluppare la ricerca. Successivamente la NASA le subentrò nella gestione dei programmi spaziali, quindi l'ARPA assunse il controllo di tutte le ricerche scientifiche a lungo termine in campo militare. ARPANET fu creata per risolvere problematiche relative alla gestione e comunicazione di dati, programmi e informazioni tra i diversi computer dislocati nelle varie sedi dell'agenzia. Cfr. W. Aspray e M. Campbell-Kelly, *Computer: A History of the Information Machine*, Basic Books, New York, 1996; J. Gillies e R. Cailliau, *How the Web was born*, Oxford University Press, Oxford, trad. it. *Com'è nato il Web*, Baldini e Castoldi, Milano, 2002; <http://www.unc.edu/>; <http://www.eff.org/>; data ultima consultazione 9/08/2007.

³¹⁵ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 189.

³¹⁶ Cfr. G. Arrighi, *Globalization And Historical Macrosociology*, cit. e D. Harvey, *The Urbanization of Capital*, cit.

³¹⁷ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 190.

processo di produzione generato dalla rivoluzione informatica³¹⁸. Farinelli individua un campo di fenomeni strettamente interconnessi tra loro secondo rapporti difficilmente precisabili, anch'essi fluidi, di causa-effetto. I più interessanti, per il presente discorso, risultano essere la revoca della dottrina keynesiana che porta necessariamente con sé l'esigenza di un ripensamento *grafico* dei modelli di analisi: sistema, intenzione politica e rappresentazione sono evidentemente elementi consustanziali di una prospettiva strutturale esclusiva; <<la decentralizzazione della produzione e la localizzazione flessibile degli impianti>>³¹⁹ mostra la reciprocità inscindibile tra dato e sua rappresentazione. Anche gli altri due fenomeni messi in evidenza da Farinelli, l'estensione globale del reticolato economico e l'evoluzione tecnologia nel trattamento - e valorizzazione economica - delle unità di informazione, contribuiscono a rivelare l'accelerazione in fatto di dinamicità e di smaterializzazione impressa al rapporto soggetto-immagine del mondo. Ciò determina <<il carattere per metà invisibile della nuova forma urbana>>, in essa le relazioni spaziali, sociali, conoscitive sono tracciate secondo nuove logiche, disarticolanti - le definisce Farinelli -, ulteriormente staccate dal contatto esplicito, autonomo, soggettivo con la *località*. Il luogo non viene semplicemente negato, ma vengono immessi, ri-significati in senso di plusvalore economico, all'interno del sistema de-localizzante. Essi sono espropriati, prima di tutto, della loro autonomia e originalità in quanto poli di significazione, e trasformati in beni di significazione di consumo, secondo il codice di riferimento assolutamente astratto e sempre meno percettibile, il cui centro di produzione, sovra-locale, resta

³¹⁸ <<Con questa espressione va intesa la crescente presa esercitata sul funzionamento del mondo dal sistema dei flussi elettronici, che determina l'ambito dell'economia dell'informazione e che perciò ridisegna impetuosamente la faccia della Terra>>, da F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 190.

³¹⁹ Ivi.

irraggiungibile e incontrollabile. Il dominio delle fonti e delle forme di significazione si presenta sempre più come il *territorio* strategicamente decisivo da occupare,

proprio perché la sua materia prima è l'informazione, essa [l'economia informazionale] si fonda sull'immateriale capacità di manipolazione simbolica³²⁰.

La carta info-grafica, evoluzione fluida della topografia euclidea, disegna e delinea in spazio ogni aspetto della *località*, partendo proprio dai modelli culturali, cioè dalle visioni del mondo, rettificata e accluse all'*info standard*. Il movimento non è certo monolitico, come ricorda Lyotard:

fin dalla nascita, e non fosse altro per il nome che gli viene dato, il piccolo dell'uomo è già collocato come referente della storia narrata dal suo ambiente in rapporto alla quale dovrà più tardi dislocarsi³²¹.

Prima il luogo e poi ogni singolo soggetto partecipante di quel luogo, sono comunque sempre portatori di narrazioni - di forme di significazione - per quanto ristrette, parziali, potenzialmente soggiogabili. L'istanza locale di significazione non scompare mai, né depone pacificamente la propria capacità incondizionata di relazionarsi con le immagini del mondo e di partecipare attivamente ai discorsi su di esso.

Il sé è poco, ma non è isolato, è coinvolto in un tessuto di relazioni più complesse e mobili che mai [...] esso è sempre

³²⁰ *Ibid.*, p. 191 e cfr. M. Castells, *The Informational City. Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process*, Blackwell, Oxford-Cambridge (mass.), 1989, p. 351.

³²¹ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit. p. 33 e cfr. M. Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Grasset, Paris, 1972.

situato ai nodi dei circuiti di comunicazione, per quanto infimi questi siano. Meglio sarebbe dire situato in posizioni attraversate da messaggi di natura diversa. E non è mai [...] privo di potere sui messaggi che lo attraversano definendone la posizione, sia che si trovi nella condizione di destinatario, o di destinatario, o di referente. Perché il suo spiazzamento rispetto agli effetti dei giochi linguistici [...] è tollerato, almeno entro certi limiti (anche se vaghi), ed è anche suscitato dalle regolazioni e soprattutto dai riaggiustamenti che il sistema produce per migliorare le proprie prestazioni. Potremmo anche dire che il sistema può e deve incoraggiare questi spiazzamenti perché è in lotta contro l'entropia che lo minaccia ed una novità corrispondente ad una mossa inattesa ed al relativo spiazzamento di questo o quell'interlocutore o di questo o quel gruppo di interlocutori che vi sono implicati può apportare al sistema quel supplemento di performatività che esso non si stanca di ricercare e di consumare.³²²

Lyotard parla del soggetto in quanto polo attraversato da intenzioni e pratiche comunicative, ma la contrapposizione *agonistica* che rileva tra soggetto e società - pensata in termini di sistema cibernetico - vale pure tra luogo, ambito del soggetto, e spazio, ambito del sistema. Determinante appaiono infatti, sempre, la posizione e le manovre di locazione e dislocazione all'interno di un campo immaginato in termini di mappa, di zona matriciale, di *territorio* discorsivo. Questo territorio, come una piattaforma di gioco, è soggetto a molteplici mosse concorrenti volte alla sua appropriazione, al *checkmate* sulla scacchiera o alla liberazione di intersezioni sul *goban* della sua rappresentazione. Il sistema cioè non è descrivibile semplicemente come mappa, esso è una mappa sopra cui è in continuo svolgimento una partita, di cui il gioco di riferimento - concezione, forma e regole - è compreso nella vittoria da conquistare e mantenere. Come afferma Lyotard:

³²² J.-F. Lyotard, *La Condizione Postmoderna*, cit., pag. 32-33 e cfr. P. Nemo, *La nouvelle responsabilité des clercs*, in <<Le Monde>>, 8 settembre, 1978.

la versione cibernetica triviale della teoria dell'informazione trascura un aspetto decisivo [...], l'aspetto agonistico. Gli atomi sono piazzati agli incroci delle relazioni pragmatiche, ma vengono anche dislocati dai messaggi che li attraversano, secondo un movimento ininterrotto. Ciascun interlocutore linguistico subisce, a partire dalle "mosse" che lo riguardano, uno "spiazzamento", una alterazione di qualche tipo, e questo non solo in qualità di destinatario e di referente, ma anche come destinatario. Tali "mosse" suscitano inevitabilmente delle "contromosse" [...]. Da qui l'importanza di accentuare lo spiazzamento e anche di disorientare, in modo da effettuare una "mossa" (un nuovo enunciato) che risulti inattesa³²³.

Proprio come prescrive il *go*³²⁴, e come rappresentano le mappe invisibili di Calvino, le mappe-mandala frattali di Pynchon, le mappe-goban di Perec. I *romans* giocati all'interno delle opere dei tre autori mettono in scena la partita tra scacchi e *go*, tra strategie e visioni difformi e deformanti della narrazione del

³²³ *Ibid.*, pp. 34-35.

³²⁴ <<Una pietra non può essere giocata se riporterà il *goban* in un posizione già verificatasi nel corso della partita>>. Per evitare che una situazione si ripeta all'infinito, la regola del *Ko* (una parola giapponese che significa *eternità*) impedisce di effettuare una mossa che ricrei una posizione già vista nel corso della partita. A livello pratico la regola si applica quasi esclusivamente nei casi in cui una pietra (solo una) è appena stata catturata e la pietra catturante ha una sola libertà (quella dell'intersezione lasciata libera dalla pietra catturata). Se la mossa necessaria a catturare tale pietra portasse ad una situazione precedente, allora si tratterebbe di un *Ko* e la mossa è vietata. Il giocatore deve giocare altrove, il che crea una modifica nella situazione sul *goban*. Se l'avversario non "chiude" il *Ko* (collegando la pietra a un gruppo) allora è di nuovo lecito catturare tale pietra. Il *Ko* ha come effetto di rendere una situazione locale (quella nei pressi delle pietre coinvolte nel *Ko*) fortemente dipendente dalla situazione globale sul terreno di gioco. I due giocatori, per vincere il *Ko*, sono condotti a giocare delle mosse che obbligano (per la loro importanza tattica o strategica) l'avversario a giocare la propria risposta lontana dal *Ko*. Ciò avviene fino a quando l'importanza di questa mossa è inferiore all'importanza di vincere il *Ko* stesso. Da *Le regole del gioco del Go*, in <http://www.figg.org/>; <http://gobase.org/>; data ultima consultazione 10/08/2007.

mondo. Farinelli insiste sulla rivoluzione informatica, individuando nella quella congiuntura la <<crisi dello spazio topografico-euclideo>>³²⁵ e la possibilità di una ridisposizione della connessione tra luoghi plurali e spazio unitario, con la rivalutazione dello <<scarto prodotto dalla diversità della loro natura>>³²⁶. Farinelli, nella sua analisi geografica, sembra ripetere esattamente il progetto *mandalico* di Pynchon:

il funzionamento del mondo [nel corso degli anni Ottanta del XX secolo] poteva ancora essere pensato nei termini di un'articolazione dialettica tra ambiti differenti eppure integrati, tra due sensi riconducibili allo stesso significato: proprio così come la città informazionale consiste di un modello duplice, composto di due segmenti sociali e topografici diversi, ciascuno animato da una logica propria³²⁷.

Eppure la visione di Pynchon lascia poco spazio all'ottimismo, e un suo commentatore, Joseph Slade, riferendosi nello specifico a *The Crying of Lot 49*, spiega così la logica uniformante e ancora egemone del sistema ortolatra entro cui si dibatte Oedipa Maas, la protagonista del romanzo, e in generale in risposta a cui Pynchon produce le proprie dislocazioni narrative:

Aggravating the sickness of the land is the paradoxical nature of entropy. To remain viable, a system must be organized, but too much organization hastens entropy. Healthy organization permits multiplicity and diversity. Unfortunately, industrialized, capitalized America has enforced conformity³²⁸.

Integrare più mappe potrebbe risultare persino vitale per l'assetto stesso del rapporto conoscitivo e comunicativo tra soggetti e

³²⁵ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 191.

³²⁶ Ivi.

³²⁷ Ivi.

³²⁸ J. W. Slade, *Thomas Pynchon*, Warner Paperback Library, New York, 1974, pag.134.

immagini all'interno del campo di significazione, ma la prospettiva dell'integrazione risulta inconciliabile con la prospettiva della separazione e dell'espropriazione. Farinelli, quasi a conclusione del suo testo che passa in scrupolosa rassegna i modelli succedutisi nella raffigurazione e creazione del mondo, giustamente ravvisa la perdita di prensilità sulla modernità del modello topografico, ma l'occhio euclideo che quella prospettiva ha realizzato per secoli, non abdica alla sua posizione, muta la forma della sua rappresentazione. Il <<primo soggetto davvero postmoderno>>³²⁹, l'astronauta che esce dalla Terra e la osserva da fuori, infrange la <<moderna equivalenza tra mondo e immagine cartografica del mondo>> o determina la necessità di una variazione di quella equivalenza, un perfezionamento di paradigma ermeneutico e descrittivo, un aggiornamento della riflessione cartografica? Banalizzando, basterebbe innovare il mezzo di significazione grafica, il medium di rispecchiamento, rimpiazzare quindi il supporto cartaceo con il supporto elettronico, convertire la mappa da carto-grafica a elettro-grafica per ridimensionare l'impatto di una simile rivoluzione epistemologica? Certo, come ricorda Farinelli, il passaggio è ben più essenziale, si passa cioè da un soggetto immobile il cui sguardo mobile abbatte la distanza (e la dimensione) spazio-temporale per entrare in contatto con il sembiante dell'oggetto e quindi *toccare*, conoscere e *appropriarsi* dell'oggetto in uno spazio standard universalmente misurabile, a un soggetto mobile in una dimensione spaziotemporale in flusso con organi, parametri e supporti percettivi dinamici. Ma la fonte sistemica detentrica della produzione delle significazioni è ancora la stessa della griglia euclidea. Ciò che cambia, ancora, è solo la forma del modello, ma l'equivalenza autarchica tra mondo e sua - unica - immagine non appare modificatasi. Basti prendere in esame il modello ultimo della città sviluppato a cavallo del passaggio di millennio: la città globale³³⁰,

³²⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 192.

³³⁰ Cfr. A. D. King, *Global Cities. Post-Imperialism and the Internationalization of London*, Routledge, London e New York, 1990.

selettiva e perciò discontinua, frammentaria e perciò disomogenea e per nulla isotropica [...] all'interno del cui congegno spazio e tempo non spiegano ormai quasi più nulla, e l'apparenza topografica, il visibile, è una spoglia dalla quale non si ricava più nulla di plausibile e concreto circa il funzionamento del mondo³³¹.

In realtà sembra che il soggetto postmoderno sia mandato in gita attorno al globo proprio perché ormai niente di essenziale, di noetico, sia più ricavabile dalla sua osservazione diretta; essa - la percezione ri-soggettivata, ri-movimentata, liberata dal reticolo tolemaico-euclideo - è in definitiva un fossile, una materia inerte, una non-esperienza, perché Spazio (in quanto puzzle olistico di luoghi) e Tempo (biblioteca organica di storie) sono stati volatilizzati. La tavola cartografica è stata ri-funZIONalizzata: da piano di proiezione sopra cui allineare il visibile, a proiezione del piano sopra l'invisibile; il territorio nuovo è solo il campo di astrazione. lo stesso Farinelli, negli esempi acclusi alla sua analisi, mette in evidenza l'incremento esponenziale della <<scarsa importanza della prossimità fisica per il funzionamento del mondo>>³³² e per la sua comprensione; e Castells precisa la divaricazione ancora esistente tra i due punti di vista, locale e spaziale, quando riconosce che le città globali <<sono connesse globalmente e disconnesse localmente, fisicamente e socialmente>>³³³. E' la realizzazione globale e totalizzante della prospettiva astrattiva, euclidea, a scacchiera. Mutano i parametri per fissare le centurie e le scale alle quali applicarle, ma il sistema di produzione standardizzante del mondo come *spazio* e del processo percettivo-cognitivo-attivo come *territorio*, è ancora in funzione dominante. Tanto che per rappresentare il nuovo modello è

³³¹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit., p. 193.

³³² *Ibid.*, p. 194.

³³³ M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford, 1996, trad. it. *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano, 2002, p. 466.

stata utilizzata la forma datata, con tanto di certificazione universalizzante: *net*³³⁴, *network*³³⁵, *internet*³³⁶, *web*³³⁷ (world wide).

³³⁴ Dalla voce *net* in <http://wordnet.princeton.edu/>: <<an open fabric of string or rope or wire woven together at regular intervals>> e <<a trap made of netting to catch fish or birds or insects>>; e in <http://www.britannica.com/>: <<an open fabric of thread, cord, or wire, the intersections of which are looped or knotted so as to form a mesh. Nets are primarily used for fishing. The early stages in the manufacture and use of nets are difficult to trace because materials were perishable and tools simple, but there is strong evidence that nets were employed by the hunter-gatherers of southern Europe>>.

³³⁵ Dalla voce *net* in <http://wordnet.princeton.edu/>: <<an open fabric of string or rope or wire woven together at regular intervals>>, <<a system of intersecting lines or channels>>, <<an interconnected system of things or people>>, <<a communication system consisting of a group of broadcasting stations that all transmit the same programs>> e <<a system of interconnected electronic components or circuits>>; e in <http://www.britannica.com/>: <<Two or more computers and peripheral equipment (e.g., printers) that are connected with one another for the purpose of exchanging data electronically. Two basic network types are local area networks (LANs) and wide-area networks (WANs). Wide-area networks connect computers and smaller networks to larger networks over greater geographical areas, including different continents. Communications may occur over cables, fibre optics, or satellites, but most computer users access the network with a modem, using telephone lines. The largest wide-area network is the Internet. In the 1990s the World Wide Web was introduced and became the most popular way to access other Internet sites>>.

³³⁶ Dalla voce *internet* in <http://wordnet.princeton.edu/>: <<a computer network consisting of a worldwide network of computer networks that use the TCP/IP network protocols to facilitate data transmission and exchange>>; e in <http://www.britannica.com/>: <<a system architecture that has revolutionized communications and methods of commerce by allowing various computer networks around the world to interconnect. Sometimes referred to as a "network of networks," the Internet emerged in the United States in the 1970s but did not become visible to the general public until the early 1990s>>.

³³⁷ Dalla voce *web* in <http://wordnet.princeton.edu/>: <<an intricate network suggesting something that was formed by weaving or interweaving>>, <<an intricate trap that entangles or ensnares its victim>>, <<an interconnected system of things or people>> e in *world wide web*: <<computer network consisting of a collection of internet sites that offer text and graphics and sound and animation resources through the hypertext transfer protocol>>; e in <http://www.britannica.com/>: <<Leading information-exchange service of the Internet. It was created by Tim Berners-Lee and his colleagues at CERN and

IPv6 INTERNET TOPOLOGY MAP

AS-level INTERNET GRAPH

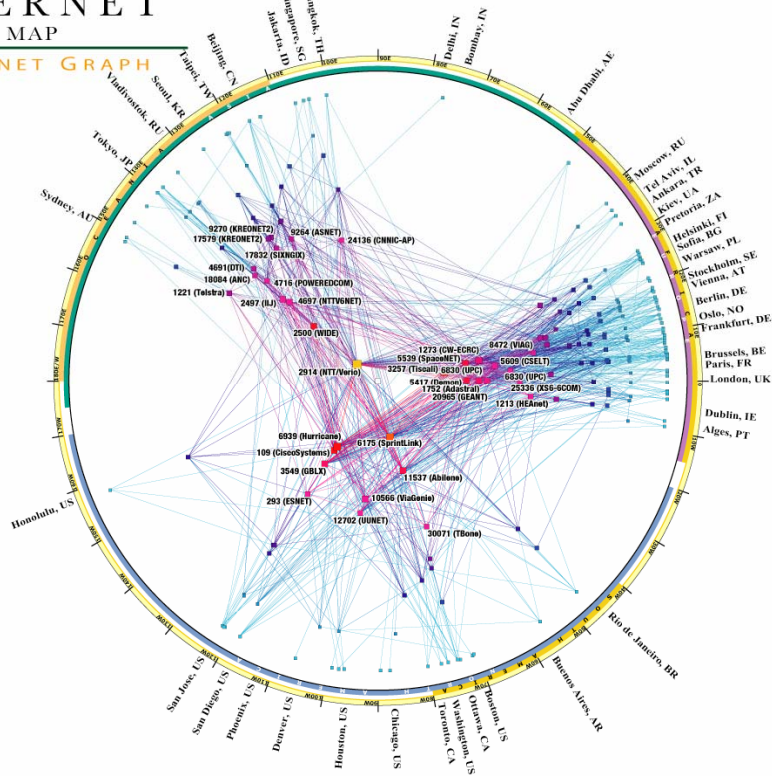
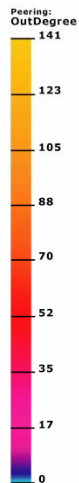
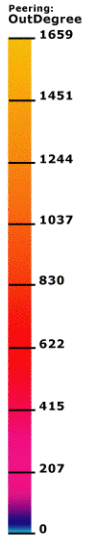


Fig. 5: macroscopic snapshot of the IPv6 Internet topology collected around 04/03/2005, da <http://www.caida.org/>.

introduced to the world in 1991. The Web gives users access to a vast array of documents that are connected to each other by means of hypertext or hyperlinks. A hypertext document with its corresponding text and hyperlinks is written in HTML and is assigned an on-line address, or URL. The Web operates within the Internet's basic client-server architecture. Individual HTML files with unique electronic addresses are called Web pages, and a collection of Web pages and related files (such as graphics files, scripted programs, and other resources) sharing a set of similar addresses (see domain name) is called a Web site. The main or introductory page of a Web site is usually called the site's home page. Users may access any page by typing in the appropriate address, search for pages related to a topic of interest by using a search engine, or move quickly between pages by clicking on hyperlinks incorporated into them. Though introduced in 1991, the Web did not become truly popular until the introduction of Mosaic, a browser with a graphical interface, in 1993. Subsequently, browsers produced by Netscape and Microsoft have become predominant>>.

AS-level INTERNET GRAPH



154

E' vero, come afferma Farinelli, che l'esistenza delle città globali e dunque dei gangli focali del mondo <<si svolge, per la maggior parte, in uno spazio invisibile, quello dei flussi elettronici>>³³⁸, ma questo spazio invisibile è stabilito, cifrato e agibile sempre per il tramite di una rappresentazione, di una forma grafico-simbolica. Il modello elettronico globale rende anzi funzionalmente - economicamente - continuo, omogeneo, isotropico il nuovo spazio secondo parametri nuovi, a scapito però della sua ecumenicità, in questo spazio infatti i soggetti sono/si percepiscono <<socialmente frammentat[i] e culturalmente disomogene[i]>>³³⁹. La <<città elettronica>>³⁴⁰ è descritta da una cartografia digitale, attraverso una mappa cioè in grado di leggere, analizzare e controllare dati in forma discreta, di trasformare in discorso comprensibile la cacofonia del discontinuo. Soprattutto, la nuova immagine che funge da modello per un nuovo reale invisibile, immaterico, bidimensionale, assolutamente astratto, è sganciata in via definitiva dal rapporto di reciprocità con il referente. La copia diventa in modo irreversibile la realtà, il segno è la cosa. E il mondo è percorribile solo in quanto autostrada che azzerà ogni *località* e prescinde da ogni *civitas*. Come afferma anche Farinelli:

gli strumenti dell'interazione umana, della produzione e del consumo sono miniaturizzati, smaterializzati e sganciati da ogni localizzazione fissa³⁴¹.

La logica cartografica classica viene ridefinita e rifinita, più che scomparire come dichiara Farinelli - e come in ambito geografico è, per certi versi, sicuramente vero - essa esegue la

³³⁸ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 195.

³³⁹ Ivi.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 196.

³⁴¹ Ivi.

prestidigitazione che fa scomparire il mondo e i canali di accesso a esso e alla formulazione dei discorsi su di esso:

sembra scomparire il presupposto decisivo di ogni possibilità di conoscenza, la fiducia che esista una relazione tra quel che vediamo e il funzionamento del mondo³⁴².

E' realizzato cioè ciò che Webber descrive come <<*nonplace urban realm*>>³⁴³, una mappa inventata secondo un codice digitale che elimina l'immagine stessa della localizzazione, una mappa che non è più strumento di conoscenza ma meccanismo automatico ed efficiente di produzione, scambio e consumo di una merce che sembra essere il codice stesso. E' la rete informatica - come affermano Farinelli e Garreau - a definire la forma, la natura, la possibilità stessa di esistenza delle *edge cities*, città-limite, estreme propaggini delle diramazioni urbane più elefantescche³⁴⁴, ma anche città-superfici, città-facciate, *strip-cities* in cui <<quello che vediamo non basta a farci orientare>>³⁴⁵. Farinelli conclude quindi il suo discorso ritornando all'immagine iniziale della Terra doppia, *Gé* e *Ctòn*, sopra e sotto, esterno e interno, epidermide e interiora, la terra cava esplorata da Verne e, sulla scorta del suo *mapping*, da Calvino, Pynchon e Perec. Una Terra, questa, composta, in forme più o meno collimanti, da superfici di contatto contrapposte, da pezzi geroglifici di un puzzle concepito insieme e in concorrenza secondo le regole degli scacchi e del *go*, il cui modello può essere graficamente espresso dal paradosso rappresentativo per eccellenza: la quadratura del cerchio, la rivelazione del mandala, la costruzione del labirinto. *Icofania* e luogo di sacertà, crismi,

³⁴² Ivi.

³⁴³ M. Webber, *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm*, in M. Webber e altri (a cura di), *Explorations into Urban Social Structure*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (Pa.), 1964, p. 7.

³⁴⁴ Cfr. F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 197 e J. Garreau, *Edge City: Life in the New Frontier*, Doubleday, New York, 1991, pp. 4, 6-7.

³⁴⁵ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 197.

anche per Genna, dell'atteggiamento primordialmente euristico dell'uomo:

La mente sensibile, prensile e ramificata come una radice, sta nel mondo con un atteggiamento non metafisico (il cui sentimento appartiene alla sua controparte cognitiva), ma propriamente religioso. Essa considera l'ambiente (cioè il cerchio di azione dell'uomo) il proprio assoluto, e si radica in esso, storicizzandolo e mitizzandolo o, più modernamente, rendendolo abitabile, fruibile, alla mano. La mente sensibile, che avverte l'uomo mediante la felicità e l'infelicità come organi sensitivi, è, propriamente, spazio di colonizzazione continua e umanizzazione indefessa dell'uomo rispetto all'ambiente nudo e all'ambiente già umanizzato. Creazione antropologica per eccellenza³⁴⁶.

La mente-radice, la prensilità rizomatica che l'uomo tenta sull'altro da sé

collabora e si oppone alla mente cognitiva, in un vacillamento che dura per l'intera vicenda umana, mettendo a nudo ulteriori pulsioni di base - che sono simili a conati di vomito e voracità avida - con cui il dominio di una mente prevale, in forma di collaborazione, sul dominio dell'altra³⁴⁷.

E le parole di Farinelli così concludono:

Tutta la cartografia non serve ad altro che a questo, a trasformare l'invisibile nel visibile, il software nell'hardware, ciò che si può disegnare in ciò che si può toccare, anche se di norma si crede proprio il contrario³⁴⁸.

³⁴⁶ G. Genna, *World Wide West*, in *Assalto a un tempo devastato e vile*, Mondadori, Milano, 2002, p. 90.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 90-91.

³⁴⁸ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 25.

Produzione di spazio e spazi di rappresentazione

Et sans doute notre temps [...] préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être. Ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi pour lui le comble du sacré³⁴⁹.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles³⁵⁰.

Guy Debord, nel suo testo del 1967, *La société du spectacle*, analizza la realtà nella forma immaginale attraverso cui essa è veicolata dalla società capitalista e dalla parola autoritaria e normativa del Potere-Stato. Tale realtà, dunque, non solo si presenta nel suo carattere mediale di immagine, ma racchiude entro la sua iconografia le strategie preposte e alla sua strutturazione e alla sua finalità. L'immagine costituisce come la miniaturizzazione, la realizzazione recondita, della prospettiva sistemica che la produce. Essendo essa un prodotto mirato a realizzare il profitto del consenso, Debord utilizza la parola *spettacolo* per identificarla. L'immagine spacciata per realtà è allo sguardo di Debord, attento - e di diottria marxista, ovvio -, la forma linguistica di razionalizzazione economica del contatto percettivo-cognitivo-attivo tra i soggetti e l'ambiente di interazione. Quella realizzata dallo *spettacolo* è una forma che è

³⁴⁹ L. Feuerbach nella Prefazione alla seconda edizione di *L'Essence du Christianisme*, citata da Guy Debord in esergo al primo capitolo di *La société du spectacle*.

³⁵⁰ G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris, 1967, p. 3, trad. it. *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Bolsena, 2002.

allo stesso tempo strategia, una produzione caricata sotterraneamente di decisive e polarizzate intenzionalità politiche. Lo spettacolo prodotto, cioè, è parte integrante della parola autoritaria che lo veicola, è anzi la condizione ambientatale *sine qua non* la norma del Potere e l'organizzazione economica non potrebbero avere luogo. Lo spettacolo, infatti, per Debord è lo spazio dell'ordine, lo schermo - il *mass-medium* se si preferisce fare riferimento allo strumento di propagazione delle immagini-prodotto -, entro cui l'interazione soggetto-mondo è delineata e entro cui è affermata l'egemonia della parola dominante. Lo spettacolo è l'immagine del Potere, la definizione dell'ambito unitario, centralizzato, assoluto, unico entro cui l'umano diventa oggetto di possesso. Per quanto concerne la presente ricerca, si è pensato di inserire lo sguardo critico di Debord come strumento utile all'analisi delle opere oggetto del lavoro, rilevando nella società dello spettacolo su cui esso si focalizza la declinazione del concetto e della forma del *mapping*. La società dello spettacolo costituirebbe, in quest'ottica, la mappa disegnata da un determinato punto di vista per realizzare e imporre la propria delimitata visione del mondo. Una metanarrazione - quella normativa e reificante del Potere - troverebbe proprio nell'atto cartografico la prima mossa del suo atto linguistico. Che è *ordine*. Lo spettacolo, quindi, non si riduce a immagine staccata dai soggetti, externalità indiretta. Esso costruisce e diffonde la modalità del rapporto sociale tra soggetti attraverso l'intermediazione cogente di immagini.

Così Debord:

Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée³⁵¹.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 4.

Nella misura in cui l'oggettivazione della visione del mondo può essere considerata una rappresentazione cartografica - e viceversa - l'analisi, pur mono-orientata e, per certi aspetti, datata e parziale, di Debord, potrebbe risultare interessante ai fini dello scandaglio dei testi obiettivo del presente lavoro di ricerca. Debord afferma:

Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. Le spectacle est aussi la *présence permanente* de cette justification, en tant qu'occupation de la part principale du temps vécu hors de la production moderne³⁵².

Se l'immagine del mondo organizzata in società dello spettacolo è la metanarrazione egemone della modernità, non stupirebbe scoprire che Calvino, Perec e Pynchon tentino di sovvertire la stasi dell'umano intervenendo attraverso il linguaggio sulle topografie linguistiche sclerotizzate, sullo spettacolo immobile e reificato che veicola l'indistinto e il vuoto. Tra l'altro Debord individua proprio in Italia e in Francia dal 1968 in poi i luoghi in cui è attuata pionieristicamente la strategia definitiva della parola autoritaria, non più uno spettacolare concentrato o diffuso, ma integrato. Sia Calvino che Perec si sarebbero, dunque, trovati

³⁵² *Ibid.*, pp. 4-5.

proprio al centro del mutamento del paradigma dello spettacolo così come lo individua Debord, e della sua affermazione in una nuova e adattata forma. Mutamenti di cui entrambi certo avvertivano anche se con altri occhi l'impatto e la pericolosità. La sempre più problematica adesione al PCI da parte di Calvino, che sfocia infine nell'uscita dal partito o, sul piano delle opere, le proteste di *Marcovaldo* e di *La giornata di uno scrutatore*, ma anche *Le città invisibili*, testimoniano prese di coscienza critiche precise e militanti nei confronti della deriva politico-etica della società, dell'acquisizione forzata, da parte del sistema capitalistico e della lingua parlata e vissuta, di forme e simboli inseriti nella catena di montaggio del *Consenso al Consumismo*, indipendentemente dalla loro polarizzazione. Le città già appaiono a Calvino il testo su cui il Sistema astrattivo iscrive il proprio ordine mediatico, il proprio Stato Spettacolare di Eccezione: la *polis* diventa zoo, il bio-cittadino diventa zoe *automatos/res extensa*, l'uomo diventa corpo reificato. Lo *spettacolare integrato* corrisponde alla matrice mediatica che si stende ed espande sopra il contatto dei soggetti con le immagini del mondo, è essa stessa un'immagine caricata però della volontà e della forza di affermazione esclusiva, cassante di tutto ciò che esula dal proprio sistema. E' la particolare forma simbolica - intesa come strategia discorsiva supportata da, e veicolante una, fittamente articolata e sistemica *weltanschauung* - che determinate fonti producono con l'intento di monopolizzare l'organizzazione e la valorizzazione del significato. E' anch'esso, quindi, una mappa: la realizzazione di un ambito ideologico, di un territorio immaginale - un *topos* - entro cui edificare strutture socio-culturali ed economiche funzionali. Nell'ultima modalità dello spettacolo individuata da Debord - lo spettacolo integrato - si attua il nascondimento del centro di diffusione. Rendendosi occulta la fonte, l'immagine da essa prodotta non solo acquista maggiore forza assertiva - pretende surrettiziamente di essere originaria, diretta, reale -, ma si sottrae al continuo confronto con le concorrenti visioni del mondo, imponendosi su un differente

livello, assicurando alla propria metanarrazione una qualità di inaccessibilità e, dunque, di inviolabilità. Per Debord, inoltre, talmente alta è la capacità di penetrazione del discorso capitalistico che esso riesce a espandersi negli altri discorsi, contaminandoli con i propri parametri e inserendoli forzatamente nel proprio ciclo di produzione del (con)senso. Lo *Stato dello spettacolo* si è impossessato di ogni mezzo di produzione del significato imponendosi come unico estensore di mappa. Solo all'interno dei confini da esso disegnati e solo attraverso le modalità comunicative da esso stabilite è possibile percepire, abitare e parlare il mondo. Tale campo comunicativo è stato ridotto in linee astratte, organizzato secondo assi cartesiani e parametri estensivi e automatici, infine colonizzato. Secondo Debord, lo spettacolare si è imposto come autorità assoluta con piena e incontestata potestà di giudizio sulle memorie e sui progetti. Sia la memoria sia la progettualità sono espropriate della rispettiva quintessenzialità soggettuale, della loro *humanitas*, della loro profondità storica e della reciproca stratificazione discorsiva. Da scritture di esperienze spazio-temporali antropiche sono traslitterate in grandezze proporzionali, in termini matematici quantitativi, proiettate sul piano bidimensionale e statico della tavola cartografica dominante. Memoria e progettualità - all'interno del sistema spettacolare - non sono più percepibili come mobilità, come fluttuazioni, come zibaldoni organici crescenti. Esse sono scrivibili in forme geometriche coordinabili e immutabili. Il disegno del mondo spettacolare espunge ogni possibilità di dinamismo, ogni libera e liberante capacità di attraversamento di soglie che permetta l'accesso alla percezione e comprensione ed espressione del gioco metamorfico dei discorsi. L'ecumene prodotta dalla società dello spettacolo promana come una sanzione assoluta e incontestabile - perché la fonte resta celata -, è l'imposizione ai soggetti di una modalità di relazione inconsapevole, oggettivata e standard con lo Spazio. Lo spettacolare espropria l'uomo di ogni possibilità di contribuire alla realizzazione

dell'immagine del mondo, sancisce l'esclusione dalla produzione compartecipata, consapevole, attiva della mappa, vale a dire del campo discorsivo di contatto tra soggetti e tra soggetti e metanarrazioni. All'uomo è sottratto sia lo status di *civis* sia quello di *bios*. Al soggetto è esteso il marchio di non-cittadino e di *zoe automatos*, lo spettacolare realizza la normalizzazione dello stato giuridico di *homo sacer*, oggetto politico-giuridico inadatto ai diritti e alle decisioni - alla produzione di senso -, atto esclusivamente a obblighi, restrizioni e condanne³⁵³. Egli è assoggettato al senso unilaterale prodotto altrove, ad essere localizzato in un mondo che non abita né vive, ma subisce. Debord cataloga le caratteristiche fondamentali i cui effetti combinati determinano la forma e l'affermazione dello spettacolare integrato:

1. evoluzione tecnologica incessante;
2. fusione di Stato e economia;
3. segretezza generalizzata;
4. falsificazione senza replica;
5. presente perpetuo.

Queste caratteristiche hanno non solo un'influenza rilevante nella sfera politica e nel sistema giuridico ma anche nella metanarrazione delle scienze applicate e nella conoscenza e nelle pratiche artistiche. Sono tutte interessanti ai fini del presente discorso, ma la quinta caratteristica riveste certo una rilevanza maggiore. L'egemonia dell'allestimento spettacolare del reale si basa proprio sull'annullamento della percezione storica. La falsificazione procede per nascondimento di ciò che accade davvero

³⁵³ Cfr. G. Agamben, *Lo stato dell'eccezione*, 1995.

e per rimozione di ciò che è accaduto ed è stato percepito e compreso. Agamben lo definisce *arcanum imperii*, il nascondimento del potere, che rende assoluta e non ulteriormente negoziabile la Legge. L'effetto di questa sottrazione alla vista della fonte da cui promana la parola normativa determina, sia per Debord sia per Agamben, la definizione di un particolare spazio astratto che il primo definisce spettacolare, mentre l'altro designa come spazio indeterminato, sganciato artificialmente dalla *geografia* e dalla *storia*, entro i confini del quale anche l'uomo è condannato alla separazione dalla propria *humanitas*. Abolita ogni altra riproduzione e riflessione di senso, l'unica scrittura valida a disposizione risulta inevitabilmente quella approntata dal sistema dello spettacolare integrato, per entrambi - Debord e Agamben - raffinazione ultimativa del precedente modello di spazio spettacolare di eccezione, il campo di concentramento nazista. Lo spettacolare integrato aumenta il visibile, lo moltiplica perfezionando i mezzi di riproduzione e accumulando una massa esorbitante di immagini oggettivate e omogenee pur nell'apparente diversità, per mantenere invisibile, al di là della soglia di percezione del soggetto, ciò che più è importante e decisivo. L'occultato è proprio la Storia, la totalità stratificata degli eventi che apre le fughe prospettiche delle potenzialità e dei significati permettendo di percepirli dinamicamente, in transito continuo e sempre riqualificabile. La cassazione della percezione storica è inoltre la mossa decisiva all'interno della strategia di occultamento del centro unico di produzione del senso. Non solo non lo si vede all'opera ma non si scorge neanche il percorso che ha portato alla sua affermazione. Sottraendosi alla vista e alla riflessione, astraendosi dal campo meta-discorsivo di competizione, il sistema dello spettacolare integrato assicura alla propria visione-costruzione del mondo l'indiscutibilità categorica. La stessa forma simbolica che è definita globalizzazione è il portato di una compressione dell'attrito temporale fino al suo annullamento e alla strutturazione di uno spazio astratto di contiguità e standardizzazione ecumenica, entro

le cui coordinate anche ciò che è virtuale è di fatto reale, anzi sostituisce qualsiasi altro reale - qualsiasi altra strutturazione formale e spaziale alternativa e disomogenea - sulla Terra. Non è più possibile discriminare tra campo di concentramento e mondo, l'opacità materica è sfocata fino alla trasparenza assoluta, irreale, tutto è assorbito nella planimetria dello spettacolare, nella massima indeterminazione di Guantanamo Bay, direbbe Agamben. La mappa, in questo senso, non è più riproduzione e guida, ma produzione e decreto. Quanto la forma simbolica della mappa sia pertinente nel rappresentare la colonizzazione realizzata dal sistema dello spettacolare integrato è confermato da Debord che utilizza il parametro della *piazza* per porre in evidenza il cambio di paradigma. L'*agora*, luogo di ritrovo e di espressione della comunità di cittadini liberi, rappresentazione spaziale della *polis*, è stata surrogata dalla piazza mediatica, virtuale, accessibile a senso unico, emanazione di autorità. L'espropriazione di autonomia nella comunicazione passa dall'espropriazione di spazio comunicativo, dall'imporre un diverso assetto spaziale che determina un diverso assetto percettivo ed espressivo. Debord pone tuttavia l'accento sulla relazione intrinseca tra storia e democrazia e ricorda che nell'antica Grecia esse si sono affermate contemporaneamente. Allo stesso modo, quindi, la sottrazione di una determina la caduta dell'altra. Per Debord è dunque l'abolizione della Storia la causa prima dell'esproprio, comminato al soggetto, di territorio libero di produzione e comunicazione di senso. Azzerando la Storia, comprimendo le falde fino alla superficie, resta solo lo spettacolo, l'immagine unica e reiterata mandata in onda senza soluzione di continuità. Il soggetto non è più *civis* ma *spectator*; non è più inserito dinamicamente nell'*agora* in cui si intrecciano i discorsi e si realizza democraticamente e progressivamente l'immagine del mondo, la mappa della *polis*, ma subisce immobile e inattivo la promulgazione spettacolare di ciò che è e non potrà mai essere diversamente. La modifica e la colonizzazione dell'orizzonte audiovisivo è infatti la strategia principale della

metanarrazione oggettivata dallo spettacolare integrato. L'immagine prodotta dal sistema è imposta al soggetto come l'unica connessione possibile con il mondo, come un campo di concentramento - forma simbolica irrelata dell'esproprio dell'umano - esteso a tutto lo spazio. Il reale è ridotto e proiettato sul piano omogeneo e omologante dello spettacolo e del consenso, diventa carta topografica del percepito che sostituisce il percepibile e abolisce ogni margine di riflessione o partecipazione ermeneutica. L'immagine spettacolare è depurata dall'origine, dall'intenzionalità, dal contesto. E' sublimata - falsamente - in pura astrattezza. E' veicolata come epifania diretta, è una cartografia ma pretende di essere il proprio referente. La metanarrazione spettacolare è il discorso sul mondo che mira a sovrastare e annullare tutti gli altri discorsi, è un discorso che vuole imporsi come monologo, rendendo inattuabili, o comunque ininfluenti, le possibilità di replica. Per Debord, l'annullamento del dialogo - espresso dall'abbattimento dell'*agora* - coincide con la negazione della dimensione sociale e dunque con l'essenza comunicativa della produzione di senso. A causa di ciò non è neanche più possibile parlare di *logica*. Il *logos* è espunto, i parlanti esiliati e sostituiti da interscambiabili *parlati*. La sintassi di questa retorica di dominio ha sovranità entro i confini dello spettacolare integrato, *spazio rappresentato* di dominio. Lo spazio antropico è riprodotto, e quindi surrogato, in spazio di assoggettamento e reificazione. La sintassi - la struttura della comunicazione - si riduce a *ortografia*, la geografia è cioè proiettata sul piano astratto e sintetizzata in linee, semplificata in proiezione ortogonale. Il linguaggio è ristretto ad applicazione *friendly user*, da forma creativa mutante e complessa di contatto uomo-mondo a sistema fisso predeterminato di soggezione esercitata dal modello sul soggetto. Da produttore di linguaggi, l'uomo è modificato in esecutore dell'unica lingua concessa. La comunicazione, da campo mobile ed eterogeneo, è ristretta a spazio normativo. La cartografia non raffigura, è il mondo. Questa lingua però non può parlare l'esperienza, in quanto

autentica, individuale, soggettiva, consapevole comunione con l'altro da sé. Né l'altro né il sé sono dicibili dallo spettacolare integrato, esso esprime solo la propria assenza di Storia, di esperienza e di comunicazione, la propria *negazione dell'umanità*.

L'analisi di Debord rileva come la collusione della metanarrazione autoritaria dello Stato con quella reificante dell'economia abbia sottomesso ogni altro discorso, sottraendogli autonomia e immettendolo come elemento confermativo entro la propria costruzione o negandogli possibilità di espressione. Come nell'episodio di Odisseo ricordato da Franco Farinelli, in cui l'eroe omerico sgrossa il tronco d'ulivo, la metanarrazione spettacolare abbatte l'albero della conoscenza per rettificarlo e ridurlo ad asse normativo.

In a world really inverted, the truth is a moment of the false³⁵⁴.

Né è concesso a nessuno qualche margine praticabile di dissenso o contro-discorso. Lo spettacolo ha infatti soppresso il territorio sociale - linguistico - entro cui esercitare produzioni di senso alternative, percezioni e comprensioni autonome e rivedibili.

Anche Henry Lefebvre, fin dai suoi primi lavori, individua nella quotidianità l'area di esercizio del potere del sistema capitalista³⁵⁵. Essa si presenta nella modernità come la zona di reiterazione inconsapevole di un modello estrinseco imposto surrettiziamente da un centro invisibile di diffusione del senso. La dimensione dell'abitudinario è caratterizzata da assenza di temporalità, o almeno da una finzione di Tempo, svuotato di storicità, reso artificioso e inautentico. Tale rimozione della profondità memoriale determina l'assoggettamento - come nell'analisi di Debord - e la compulsione a replicare rapporti di

³⁵⁴ G. Debord, *La société du spectacle*, cit., p. 3.

³⁵⁵ Cfr. H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, 1947.

dominio pre-impostati dalla metanarrazione dominante. Nella sua critica della vita quotidiana, Lefebvre propone allora l'arte come esperienza di rottura degli schemi del Potere, *techné* per un'esperienza autentica, modalità di percezione dell'estrinseca convenzionalità veicolata dal restringimento prospettico implicato nello spazio della routine. Questo testo di Lefebvre ha costituito una fonte di ispirazione decisiva, tra gli altri, per l'Internazionale situazionista, in cui ha militato Debord e lo stesso Lefebvre dal 1958 - anno della sua esclusione dal partito comunista francese - al 1962. Lefebvre, tuttavia, tenterà - come si vedrà a breve - vie alternative a quelle di Debord e dei situazionisti per la sovversione del mono-linguaggio sistemico di matrice capitalista. A quella che sarà la sua posizione personale, Lefebvre perviene passando per l'interessamento ai problemi dell'urbanesimo e dell'organizzazione del territorio³⁵⁶. Problemi prettamente geografici. Il testo fondamentale, nell'economia del presente lavoro di ricerca, appare *La production de l'espace*³⁵⁷. Lefebvre parte dal concetto di appropriazione, intesa come *pratica spaziale* attraverso cui l'uomo modifica l'ambiente al fine di soddisfare prima, e incrementare poi, i propri bisogni. A tale pratica contrappone l'affine ma differente *diversione*:

An existing space may outlive its original purpose and the *raison d'être* which determines its forms, functions, and structures; it may thus in a sense become vacant, and susceptible of being diverted, reappropriated and put to a use quite different from its initial one³⁵⁸.

³⁵⁶ Cfr. H. Lefebvre, *La vallée de Campan - Etude de sociologie rurale*, PUF, Paris, 1963; *Pyrénées*, Editions Rencontre, Lausanne, 1966; *Le Droit à la ville I*, Anthropos, Paris, 1968; *La Révolution urbaine*, Gallimard, Paris, 1970; *Le Droit à la ville II - Espace et politique*, 1972.

³⁵⁷ Cfr. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.

³⁵⁸ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974, trad. ingl. a c. di N. Donaldson-Smith, *The Production of Space*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.

Partendo da questa definizione, si propone di avvicinare la *diversione spaziale* alle pratiche linguistiche. Il rapporto intenzionale di significazione dello spazio, cioè, appare un rapporto di tipo dialogico tra i soggetti e le forme, le funzioni, le strutture e gli scopi a cui quegli stessi soggetti destinano l'ambiente da essi condiviso.

The object, just as easily as the subject, may assume the burden of ideology (of signs and meanings)³⁵⁹.

In questo senso la geografia e le immagini cartografiche da essa prodotte, riacquistano l'originaria pregnanza etimologica e si presentano come declinazioni via via più complesse e interrelate dell'*Aleph* borgesiano. Il *mapping* si articola allora in una produzione culturale che rappresenta - oltre al suo oggetto -, in modo più o meno criptato, il proprio sistema ideologico di origine, le strategie di significazione poste in atto e concesse in risposta, e una tradizione visuale sul cui solco variamente delimitato la mappa stessa si situa. Vero è che il *détournement* proposto da Lefebvre consiste nel riappropriarsi, ri-significandoli, di oggetti topografici urbani come palazzi, strade, quartieri, intere città. Anzi, lo stesso Lefebvre precisa che la diversione è una pratica prima di tutto spaziale, e non artistica. Tuttavia, è proprio all'interno di un nuovo spazio, di un luogo attraversato da intenzionalità e prassi comunicative slegate dalle funzionalità univoche e prefigurate dall'esterno, che diventa praticabile una prassi artistica - e dunque linguistica - autonoma e antropica.

Lo spazio su cui Lefebvre applica la propria proposta di diversione, è una società economicamente determinata dal capitale, socialmente dominata dalla borghesia e governata politicamente dallo Stato. Sia per Debord che per Lefebvre, dunque, lo spazio da divergere è lo spazio capitalistico e capitalizzato. Allo stesso modo di Debord, Lefebvre individua nell'espulsione della

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 406.

dimensione temporale, la mossa decisiva giocata dal sistema egemone per affermare la propria immagine - e il proprio spazio - sopra i modelli concorrenti o solo potenziali. Ma Lefebvre va anche oltre, affermando che è esattamente attraverso l'assolutizzazione del proprio spazio prodotto - ambiente circoscritto e normalizzato di contatto tra soggetti e mondo - che il sistema garantisce la propria egemonia:

With the advent of modernity time has vanished from social space. It is recorded solely on measuring-instruments, on clocks, that are isolated and functionally specialized as this time itself. Lived time loses its form and its social interest - with the exception, that is, of time spent working. Economic space subordinates time to itself; political space expels it as threatening and dangerous (to power). The primacy of the economic and above all of the political implies the supremacy of space over time³⁶⁰.

L'abolizione della profondità storica assicura inattaccabilità all'immagine astratta e regolata dello spazio, ne assolutizza la proiezione in piano cartesiano misurabile di ogni aspetto della percezione, della comprensione e della comunicazione di significati. Lo stesso Debord conferma:

La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace³⁶¹.

Il mondo è stato de-realizzato, ridotto alla sua copia geometrica la quale a sua volta è stata veicolata come l'unico spazio possibile a disposizione per ogni interazione.

Nonostante la convergenza di fondo, nei due autori francesi, riguardo l'assoggettamento del tempo storico - umano - da parte del modello spaziale capitalistico, Lefebvre e Debord differiscono

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ G. Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 58.

nell'individuazione di una strategia volta a scombinare tale cartografia di monopolio e riqualificare il territorio dell'umano. Occorre riattivare la Storia - individuale e collettiva -, o riscrivere la mappa dello spazio? O ancora - tenuto conto anche della tattica avversaria -, costituiscono forse, entrambe le soluzioni, momenti diversi della stessa strategia di ri-significazione? E' la stessa domanda che pongono, secondo la prospettiva esegetica qui adottata, i testi presi a oggetto della presente ricerca. Prima di affrontare però le mappe racchiuse e le strumentazioni logo-cartografiche proposte da Pynchon, Calvino e Perec, si vuole proseguire nella precisazione delle modalità e delle forme di produzione dello spazio, così come Lefebvre le analizza nel suo testo.

Per Debord - che cita in esergo al capitolo VI una frase di Balthasar Gracian presa da *L'Homme de cour*: «Nous n'avons rien à nous que le temps, dont jouissent ceux mêmes qui n'ont point de demeure.»³⁶² -,

le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon de l'histoire qui s'érige sur la base du temps historique, est la fausse conscience du temps³⁶³.

L'*aliénation spatiale*³⁶⁴, secondo la riflessione di Debord, è quindi determinata dalla produzione di un tempo immobilizzato, de-storicizzato, astratto, di cui lo spazio spettacolare risulta il necessario e limitante residuo. Per questo motivo, la strategia di deviazione proposta da Debord si concentra sulla ri-significazione e ri-appropriazione della dimensione temporale, sguardo necessario alla ri-comprensione di una geografia davvero antropica:

³⁶² *Ibid.*, p. 53.

³⁶³ *Ibid.*, p. 56.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

L'histoire qui menace ce monde crépusculaire est aussi la force qui peut soumettre l'espace au temps vécu. La révolution prolétarienne est cette *critique de la géographie humaine* à travers laquelle les individus et les communautés ont à construire les sites et les événements correspondant à l'appropriation, non plus seulement de leur travail, mais de leur histoire totale. Dans cet espace mouvant du jeu, et des variations librement choisies des règles du jeu, l'autonomie du lieu peut se retrouver, sans réintroduire un attachement exclusif au sol, et par là ramener la réalité du voyage, et de la vie comprise comme un voyage ayant en lui-même tout son sens³⁶⁵.

La rinegoziazione del rapporto con la totalità storica costituisce per Debord il canale d'accesso al sovvertimento politico dello spazio-prodotto, della mercificazione dell'immagine del mondo. Il discorso di Debord, *engagé* e politicizzato, focalizza tuttavia una criticità che è anche - e primariamente - linguistica. Non sono dopotutto le mappe le realizzazioni intenzionali e intenzionate atte a veicolare non solo la forma di una data immagine ma anche - *soprattutto* - il portato *politico* della stessa, cioè il cifrato codice composto di pre-giudizi e di pre-determinazioni che costituiscono - nascondendolo - il sistema gerente?

Debord rivela, comunque, una connessione fondamentale tra la prospettiva spaziale e quella temporale: il Tempo pare risultare inversamente proporzionale alla capacità di assolutizzazione e certificazione dello Spazio. L'astrazione geometrica, che riduce il torto mondo ciclopico al lineare piano cartesiano, opera su un duplice livello, azzerando il *corpus* della Storia e vanificando la località come espressione dell'unico e del diverso. L'autonomia del luogo passa, per Debord, attraverso la ri-cognizione prospettica dell'intrecciarsi temporale. E si vedrà di quanto senso d'umano è apportatore il *trompe l'oeil* innescato dal tempo storico così come è raffigurato nei tre testi presi in esame. E che sovvertimento anti-omologante e che ri-attivazione della

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

complessità multidimensionale dello spazio l'immissione di tempo storico umano determinerà - o proverà a suggerirlo - nei romanzi di Pynchon, Calvino e Perec. Romanzi di memoria che scardina lo spazio? Di memorie che lo ridisegnano deviandolo dalla norma, dalla linearità, dalla cartografia semantica euclidea. Questo sguardo narrativo non produce però ancora testi che sono mappe? Etero-cronotopie, *altriluoghi* non capitalizzati, alternativi all'assoggettamento della zona di contatto io-mondo al modello imposto dalla metanarrazione cartesiano-capitalista egemone? Se così fosse, tuttavia, la rilevanza della forma simbolica della mappa perderebbe una parte della molteplice pertinenza inscritta invece nel suo essere la rappresentazione, storicizzata certo, di un' *imago mundi*.

Secondo la prospettiva di Lefebvre, la colonizzazione imperialista del senso e del mondo è avvenuta - avviene - per il tramite della feticizzazione dello spazio da parte dello Stato, il quale ha ridotto la complessità multidimensionale delle mappe possibili del mondo. Riferendosi alle visioni di Nietzsche e di Deleuze e Guattari, Lefebvre insiste sulla necessità di riappropriarsi dello spazio, inteso come campo di forze e di effetti linguistici. La falsa coscienza del capitalismo risulta ai suoi occhi una falsa coscienza dello spazio, più che del tempo. Ovviamente, la stratificazione temporale, l'iridescente scia storica, va rievocata dal bando cui è soggetta, ma per Lefebvre tale richiamo alla luce è attuabile, comunque, solo attraverso la riappropriazione dello spazio. Come a dire che entro i confini dello spazio non più umano è impossibile operare la resurrezione del luogo dell'umano. Tale sarebbe, infatti, l'obiettivo nascosto della cartografia egemone. La rivoluzione, dunque, deve essere rivoluzione geografica prima, sovvertimento di mappe, e poi ricomposizione spazio-temporale di *geographos*. Lo spazio, per Lefebvre, costituisce la realizzazione di un'ideologia, il referente dei suoi enunciati e la concretizzazione dei suoi obiettivi. Lo spazio, cioè, e la mappa che lo visualizza, costituiscono il lessico tramite cui diffondersi e l'*habitat* in

cui installarsi. Essendo la percezione e la comprensione, in qualsiasi dimensione, *pratiche spaziali*, prima che temporali, la percezione, comprensione e ri-definizione delle intenzionalità, dei parametri, dei sistemi e delle forme - del *linguaggio* - passano necessariamente esse stesse per un'attenta critica dello spazio, per una sua profonda diversione. La rappresentazione spaziale si impone come edificazione linguistica di un determinato codice ideologico, veicolo e prassi essenziali alla trasmissione di significati. E la rilevanza di queste riflessioni riguardo l'approccio ermeneutico qui tentato ai testi oggetto dell'analisi pare confermata da una domanda paradossale che si pone Lefebvre: <<What would remain of the Church if there were no churches?>>³⁶⁶. E così, indirettamente gli risponde Zarpazo, il Lupo di Gesù, in *Mason & Dixon*:

"*The Model*," the Wolf of Jesus addressing a roomful of students, "*is Imprisonment. Walls are to be the Future. Unlike those of the Antichrist Chinese, these will follow right Lines. The World grows restless,- Faith is no longer willingly bestow'd upon Authority, either religious or secular. What Pity. If we may not have Love, we will accept Consent,- if we will not obtain consent, we will build Walls. As a Wall, projected upon the Earth's Surface, becomes a right Line, so shall we find that we may shape, with arrangements of such Lines, all we may need, be it in a Crofter's hut or a great Mother-City,- Rules of Precedence, Routes of Approach, Lines of Sight, Flows of Power,-*"
 ^367

Ogni fulcro ideologico richiede un proprio spazio di espressione entro le cui linee organizzare e agire il proprio discorso. Solo entro un ben determinato spazio ogni idea si gioca le sue possibilità di essere distinta e percepita - al limite di imporsi - in un contesto di confronto con l'altro da sé, con altre idee,

³⁶⁶ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, cit.

³⁶⁷ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, Vintage, London, 1998, p. 522; il corsivo è mio.

con altri discorsi. Lo spazio è quindi la risultante continua di tale gioco di intersezioni di forze ideologiche, di intenzioni linguistiche, di prefigurazioni narrative, ognuna in competizione per il diritto alla parola definitiva, alla fabbricazione spaziale ultimativa e totalizzante. In un tale scenario, ovvio che la categoria dello *spettacolare*, sia presa in considerazione anche da Lefebvre, come manifestazione di una strategia ideologica ben precisa da parte della metanarrazione dominante. Essa tuttavia, è considerata un aspetto di un processo più inclusivo, che è quello della *visualizzazione*:

People look, and take sight, take seeing, for life itself. We build on the basis of papers and plans. We buy on the basis of images. Sight and seeing, which in the Western tradition once epitomized intelligibility, have turned into a trap: the means whereby, in social space, diversity may be simulated and a travesty of enlightenment and intelligibility ensconced under the sign of transparency³⁶⁸.

L'importanza capitale della dimensione visuale per la costituzione e per lo sviluppo originale del pensiero - non solo occidentale - è attestata da più parti, solo per rimanere entro le coordinate scelte per il presente lavoro, basti citare Warburg e Panofsky e lo stesso Perec, che a sua volta cita Verne: <<Regarde de tous tes yeux, regarde>>³⁶⁹. La colonizzazione dello spazio, dunque, appare a Lefebvre una colonizzazione del campo visivo che, per tale via, realizza l'assoggettamento di quel pensiero percipiente su cui si fonda il consesso umano. Passando per gli occhi si arriva, cioè, dentro l'uomo; delineando la visione si plasma colui che vede. In tal senso, appare chiaro come la disanima di Lefebvre e quella di Debord siano contigue, entrambe infatti attestano l'edificazione intenzionale da parte della metanarrazione dominante dello Stato e

³⁶⁸ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, cit.

³⁶⁹ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 15.

dell'economia capitalista di uno spazio astratto entro i cui confini realizzare la propria egemonia ideologica. La diversità inscritta nel pensiero di Lefebvre si rivela nella sua prospettiva spaziale, tramite cui è pensato possibile un margine di diversione. Il suo stesso libro, *La production de l'espace*, tenta di realizzare esemplarmente tale diversione, sia nei contenuti sia nella forma, presentandosi esso stesso - in quanto testo - in termini di spazio, o meglio, con in tratti di una mappa degli spazi possibili. E il *gesto cartografico* che Lefebvre compie in una prospettiva teorica, i tre autori presi in esame prefigurano e riecheggiano dai loro eterogenei punti di vista narrativi.

Significativamente, sia lo spazio spettacolare di Debord, sia quello astratto di Lefebvre, sono caratterizzati da un caratteristico - capitalistico - *décor*, come lo definisce Lefebvre, un'uniformità stilistica, per così dire, che consiste in linee e angoli retti, in forme simmetriche, in prospettive lineari, *cruciformi*, le definirebbe lo Zarpazo pynchoniano. Ciò è legato allo spazio di riferimento prescelto dall'occhio dominante, lo spazio euclideo, contrassegnato da assolutezza e isotopia, caratteristiche che anche Farinelli, nei suoi testi³⁷⁰, ha individuato come particolarmente utili a ben specificati obiettivi politici. Sulla scorta di Rambaud³⁷¹, Farinelli ricorda infatti come <<l'intenzione che anima la trasformazione della superficie terrestre in spazio>> - cioè riduzione del territorio antropico e multiforme a planimetria euclidea - si identifichi nella <<riduzione del tempo di percorrenza>>, nell'<<aumento della velocità di spostamento degli uomini e delle merci da un punto all'altro del globo>>³⁷². Come confermerebbe Captain Zhang, o gli stessi Mason e Dixon, <<non si tratta di nulla di nuovo rispetto

³⁷⁰ Cfr. F. Farinelli, *Luoghi, strade, spazio: tra cartografia, geografia e potere*, in <<Urbanistica>>, n. 84, agosto, 1986, pp. 6-19; *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003.

³⁷¹ Cfr. M. Rambaud, *L'espace dans le récit césarien*, in R. Chevallier (a cura di), *Mélanges offerts à Roger Dion*, Picard, Paris, 1974, pp. 111-29.

³⁷² F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit., p. 14.

alla logica imperiale romana, alla *celeritas* di Giulio Cesare. *Veni, vidi, vici*>>³⁷³. E Farinelli ribadisce come

Proprio la prospettiva, dunque la proiezione, funziona da veicolo per la reintroduzione del modello rettilineo del funzionamento del mondo, per la diffusione e la generalizzazione di quello che in passato era stato il modello imperiale. Non si tratta soltanto di un modello immateriale, impalpabile, che diventa materiale e scaccia quello fondato sulla linea curva. Si tratta anche di un modello estremamente pervasivo: nella sua unicità, esso serve allo stesso tempo a percepire, rappresentare e costruire la faccia della Terra, così da colonizzare tutte le forme del nostro rapporto con essa³⁷⁴.

Questa *reductio mundi* euclidea, a cui è stato sottoposto prima lo spazio naturale, poi quello sociale, è la lingua di diffusione, la lingua di potere dell'Autorità. La triade di coordinate con cui Lefebvre individua questo spazio di astrazione, infatti, contempla tre aspetti: il visuale, il geometrico e il fallico. Il visuale è il campo di forze linguistiche entro la cui interazione sembra giocarsi l'affermazione dell'autorità; è per il tramite del visuale che l'astrazione si concreta in immagine, l'idea è oggettivata e la parola si erge a norma. Astrazione e autorità si realizzano come corpi a partire dalle proprie ombre - l'immagine e il *nomos* -, in una versione invertita della proiezione che è la cartografia. Essa rappresenta l'immagine che retroattivamente crea il proprio referente. La geometria è articolata come il *medium* visivo e autoritario, il linguaggio di Potere, che normalizza l'immagine e visualizza la norma. Lo spazio euclideo è sostituito al mondo, la Linea astratta sostituisce la palla di Dioniso, come ha ricordato Farinelli nel suo *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. La vista, la riduzione assolutizzata, l'imposizione autoritaria e l'ansia di dominio dell'altro corrispondono allo stesso modo ad

³⁷³ Ivi.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

aspetti insistentemente raffigurati soprattutto in *Mason & Dixon*, ma pure nelle *Città invisibili* e in alcuni millesimi di *La vie, mode d'emploi - romans*. Possibile punto di fuga comune, pur nella nebulosa di varietà dei tre romanzi, parrebbe proporsi la riflessione su questo transito apocalittico tra l'eterogeneità del mondo - nel senso di linguaggi e rappresentazioni potenziali dello stesso - e l'omogeneità ultimativa della proiezione bidimensionale euclidea. Soprattutto, i particolari testi oggetto del presente lavoro, sembrano volersi proporre proprio come proiezioni dilatanti, come anti-cartografie, mappe alternative all'isotopia di regime, eterotopie a strati multipli. Come tentativo, testuale e linguistico in senso lato, di riconvertire in esperienza materica e sensibile di percezione e produzione organica, viva, dinamica, ciò che è stato reso astratto, intelligibile ed ergonomico, ma impalpabile. Mappe di terraformazione, raffigurazioni di territori in cui sia possibile ri-installare l'umano, residuo di scarto espulso come asperità inessenziale dal processo di rettificazione euclideo-cartesiana dello spazio. L'unica presenza ammessa infatti in questa planimetria del reale è l'oggetto, assolutizzato e feticizzato, elevato - materialmente eretto, per Lefebvre - come unico segno, come parola unica e totalizzante, come *ordo*. Lo spazio astratto è un ordine emesso dal centro di potere e tale centro può esercitare il suo potere esattamente dell'ordine sancito dallo spazio astratto. Esso, come ribadisce Farinelli in ogni luogo dei suoi testi, è un atto politico intenzionale, un atto di violenza legalizzata, come definisce Lefebvre la sua produzione e affermazione unilaterale e ubiquitaria:

homogenization today is a function of political rather than economic factors as such; abstract space is a tool of power³⁷⁵.

Per questo motivo, secondo Lefebvre, per realizzare davvero gli obiettivi situazionisti - <<cambia il mondo!>>, <<cambia la società!>> - è assolutamente necessario *produrre uno spazio*

³⁷⁵ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, cit.

appropriato, disomogeneo, eterotopico, multi-potenziale. La diversione, quindi, deve prima attuarsi sul piano delle mappe, deve afferrare e ri-significare le rappresentazioni dello spazio. In una simile prospettiva si inseriscono con i loro rizomi narrativi Calvino, Pynchon e Perec, i cui testi sono gesti di diversione della sintassi dei luoghi e al contempo trattati su una prossemica spaziale alternativa, rappresentano enciclopedie di eterotopie. La teoria olistica dello spazio, in Lefebvre, sembra consentire un simile approccio euristico; egli infatti evidenzia come:

physical, mental and social space each of these three kinds of space involves, underpins and presupposes the other³⁷⁶.

All'interno di una simile ottica, la mappa - intesa come sistema, strategia e realizzazione di una ben determinata e intenzionata visione del mondo - si presenta come testo, come linguaggio, come codice indispensabile alla veicolazione del senso, della teoria e della prassi di relazione tra soggetti e ambiente. Questa relazione è etimologicamente *geografica*, coincide con il linguaggio tramite cui esprimere il rapporto in continua mutazione tra soggetti e mondo. I testi narrativi presi in esame, risultano secondo tale prospettiva, lo svelamento delle mappe, il backstage nudo dietro lo spettacolare integrato e lo spazio astratto, la rivelazione dei meccanismi retorici e artificiosi sottostanti surrettiziamente a ciò che si finge immediato, naturale, oggettivo. Nel suo testo Lefebvre critica esattamente questa duplice illusione - che è poi un'artefatta e politica finzione -, l'illusione della trasparenza e l'illusione del realismo. Egli asserisce, al contrario, che il territorio entro cui si svolge l'umano consesso è uno spazio sociale prodotto dalla società per il tramite del suo codice dominante. Tale ecumene, da multi-locale si fa mono-planetaria, lasciando fuori dal proprio filtro lo spazio fisico, naturale, oggettivo al pari del luogo antropico. Abolita la Natura - lo Spazio Assoluto - a essa è sostituita la Geografia - lo Spazio

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

prodotto, che può essere (e finora è stato e ancora è) lo Spazio Astratto - l'astrazione del Mondo, lo Spazio in quanto ideologia, rappresentazione, mediazione del e pro potere. Lo Spazio Astratto è spazio rappresentativo di coercizione. Lefebvre cerca di fondare una geografia che sia, all'opposto, spazio rappresentativo liberante, divergente, ribaltante. Lo spazio astratto prodotto dal codice egemone - emanato dal sistema economico di produzione di ricchezza e dal sistema statale di produzione di consenso - assicura un ambito funzionale all'efficacia del sistema, non certo alla realizzazione dell'umano. I territori delineati dallo spazio sociale, infatti, individuano, per Lefebvre, le relazioni bio-sociali di riproduzione (lo spazio-famiglia) e le relazioni di produzione politico-economica (lo spazio-Stato, lo spazio-mercato). Entrambi gli spazi sono caratterizzati da suddivisione e organizzazione gerarchica di funzioni in vista dell'ottimizzazione di risultati in termini di produzione. Entro i termini di tale planimetria spaziale, lo spazio stesso appare come oggettivo. Tuttavia Lefebvre sa che non è così, quindi si concentra ad analizzare non gli oggetti sparsi e individuati nella mappa, ma le sistematizzazioni ideologiche, le prospettive, le strategie, gli strumenti di arte retorica attivati nella produzione della mappa stessa. Sono i rapporti spaziali, i nessi di comunicazione, a interessarlo, piuttosto che le singolarità (pseudo) oggettive. Nel suo testo Lefebvre contempla tre differenti gradi di interazione tra soggetto e spazio prodotto:

1) *la pratica spaziale*, intesa come l'utilizzo del prodotto spazio, comprende il contatto partecipativo continuo e normalizzante, che presuppone e produce allo stesso tempo quel determinato spazio sociale;

2) *la rappresentazione dello spazio*, intesa come espressione di una determinata *prescrizione* sistemica, coincide con la concettualizzazione dello spazio che riduce il percepito e il

vissuto al concepito, il mondo è rappresentato e poi surrogato in due dimensioni;

3) *gli spazi di rappresentazione*, intesi come il complesso articolarsi di simboli e segni che costituiscono un linguaggio, più o meno codificato, localizzati in zone a basso tasso di standardizzazione della vita sociale, ma ad alto potenziale di comunicazione, come la piazza e l'ambito dell'arte, per esempio.

Lefebvre considera tali spazi di rappresentazione come spazi direttamente vissuti attraverso le immagini e i segni che li riproducono e li esprimono. La rappresentazione dello spazio, invece, tende a ristabilire artificialmente ciò che storicamente non esiste più, vale a dire lo spazio astratto, assoluto, naturale, sostituendo a questa oggettività naturale estinta la contraffatta oggettività dello spazio di accumulazione. Per Lefebvre, all'opposto, lo spazio può essere identificato solo in termini di processo comunicativo correlato costantemente a contesti in parte fisico-naturali, ma soprattutto storico-sociali e linguistici. Lo spazio è cioè sempre il prodotto di vari e concorrenti *processi di assemblaggio*, di obiettivi strategici (la rappresentazione dello spazio), di vissuti quotidiani (la pratica spaziale), di significati simbolici (gli spazi di rappresentazione). La Liggett, in proposito, ipotizza che proprio le relazioni tra i vari codici di assemblaggio potrebbero essere considerate come modi di articolazione o percorsi per *fare significato*, per costruire e negoziare il senso. La Liggett prosegue correlando quindi lo spazio-tempo dell'euresi allo spazio-tempo della produzione spaziale attraverso la combinazione di immagini fotografiche e narrazioni in grado di riattivare percorsi spaziali vitali e organici, antropici³⁷⁷. L'intera ecumene, tutta la comunità umana, la civiltà stessa, può essere espressa nei termini di uno *spazio di*

³⁷⁷ Cfr. H. Liggett, D. C. Perry, *City Sights/Sites of Memories and Dreams. Spatial Practices: Critical Explorations in Social/Spatial Theory*, Sage, London, 1995.

rappresentazione, che include ed è inclusa, rivela ed è rivelata tramite una *mappa*, un testo *en-ciclo-pedico* che rappresenta la creazione e la negoziazione continue della memoria di tempi e di luoghi, della realizzazione di una pratica di vita, della progettazione di sogni e di futuri. E' la rappresentazione costante di una comunicazione, della messa in circolo della *paideia*, della produzione compartecipata del significato e dello spazio comunicativo che permette tale processo. O almeno, così dovrebbe essere. Ancora la Liggett suggerisce che

Lefebvre's categories are the most powerful when they are used as tools of analysis, not applied as mutually exclusive categories to be sought out and observed. The three categories are a beginning from which to analyze space as an activity and to ask questions about the dialectical relations in terms of which space is formulated and functions³⁷⁸.

Lo spazio, quindi, si configura non come oggetto, né come esternalità ambientale, ma come un'attività creativa antropica - *linguistica* - di percezione, produzione, comunicazione processuale di forme simboliche e di modelli cognitivi, di mappe che contemporaneamente sono anche il luogo ove la percezione, produzione, comunicazione, prassi dei significati avviene. La pratica spaziale, la rappresentazione dello spazio e gli spazi di rappresentazione concorrono dunque a caratterizzare la geografia come una disciplina dell'immaginario, una cartografia del possibile, una tecnica narrativa, una geografia finzionale o una cartografia del testo. E, come in ogni testo narrativo, anche nello spazio come rappresentazione il tempo e il luogo costituiscono un'intersezione inscindibile, la quintessenzialità cronotopica che lo spazio-testo, anzi, esprime.

L'esegesi geografica, secondo Lefebvre, è infatti il primo passo necessario <<to rediscover time (and in the first place the time of

³⁷⁸ H. Liggett, D. C. Perry, *City Sights/Sites of Memories and Dreams. Spatial Practices: Critical Explorations in Social/Spatial Theory*, cit., p. 255.

production) in and through space>>³⁷⁹. Per lui, così come per Barthes, lo spazio umano - e massimamente, dunque, quello urbano - coincide con le pratiche di significazione, con la produzione e l'interscambio di significati; esso è tracciato letteralmente dal processo di negoziazione, di affabulazione del significato. Si può quindi affermare, parafrasando Barthes, che lo spazio umano si fonda sulle memorie e si estende nei sogni. E chi meglio di Perec, allora, con il suo *La vie mode d'emploi - romans*, ha saputo rappresentare simile spazio?

Eppure, memorie e sogni, stratificazione storica e apertura prospettica al sogno, al desiderio, al potenziale, all'alterità, ai futuri possibili, risultano dimensioni espunte come in essenzialità residuali durante la procedura di riduzione del mondo a planimetria cartesiano-euclidea, allo scaccomatto cesareo in tre mosse, *venividi vicini*. Al termine della sua analisi, Lefebvre, intende porre in risalto l'importanza decisiva del recupero di quegli aspetti e di quelle dimensioni dell'umano escluse da un determinato spazio assoluto e astratto prodotto storicamente dall'uomo ma auto-decretatosi fuori della storia e fuori dell'uomo. Memoria e *humanitas* possono - devono - essere ri-attinte e reiscritte nella mappa attraverso l'integrazione, nella produzione dello spazio, dei momenti della pratica dello spazio e degli spazi di rappresentazione.

Ciò che auspica Lefebvre, appare una strategia di revisione del codice, una strategia quindi atta a operare sull'impostazione sistemica e sulla prospettiva ideologica, così come sulle dinamiche del linguaggio e sulle prassi comunicative. In tale ambito dell'immaginario, della fabbricazione dei segni e della comunicazione del senso, particolarmente incisivi risultano proprio i testi narrativi, e soprattutto - per quanto concerne la centralità della forma simbolica della mappa - i tre romanzi presi in esame, riflessi eterotopici, pieghe frattali, di un universale, en-ciclo-pedico *aleph* borgesiano, il tentativo dell'uomo di

³⁷⁹ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, cit., p. 91, e cfr. R. Barthes, *The city is a discours*, 1986, p. 92.

iscrivere il suo segno sul mondo, di fare *geografia*. La Mappa-Testo declinata originalmente da ognuno dei tre autori, tenta di riappropriarsi della produzione di Spazio, cioè tenta di riformulare lo spazio astratto in luogo concreto, individuale, irriducibile, disomogeneo, opaco, viscoso, organico, vivibile; la Mappa-Testo si propone come codice di diversione, tenta di produrre un linguaggio deviante d'attrito, una forma eterogenea della Rappresentazione dello Spazio, l'immagine di un'eterotopia, una labirinto-grafia. Essa cerca di ripristinare la complessità - ideologica, percettiva, discorsiva - dello Spazio, di riappropriarsi dell'eterogeneità degli Spazi, della loro topica irriducibilità, della molteplicità delle rappresentazioni dello Spazio. E di trasformare tutto ciò in pratica spazio-testuale, in una prassi euristica permanente e mutante. La mappa tracciata come un testo, o viceversa, il testo narrato come una mappa, esprime un *contre-trompe l'œil*, un *trompe l'œil* doppio e metatestuale, prodotto per rivelare invece di velare i meccanismi di produzione linguistica dello spazio di potere, che per l'uomo è spazio di assoggettamento e disumanizzazione. Come ricorda Lefebvre, <<we are thus confronted by an indefinite multitudes of spaces, each one piled upon, or perhaps contained within, the next]: geographical, economic, demographic, sociological, ecological, political, commercial, national, continental, global. Not to mention nature's (physical) space, the space of (energy) flows, and so on>>³⁸⁰. L'accumulo *sospetto* di tutti questi spazi, replica per Lefebvre la loro geminazione, cioè il sistema di produzione, e tuttavia, allo stesso tempo rifrange l'immagine ricorrente, in Pynchon, della struttura oolitica. Questa forma simbolica del *continuum* morfologico pynchoniano raffigura il processo secondo cui gli spazi astratti si aggregano costantemente, si stratificano secondo architetture frattali, circonvoluzioni mandaliche, segni progressivi, nomadi, sinusoidali. Questa congerie di riproduzioni dello spazio contiene dunque, proprio nella sua inattendibilità e

³⁸⁰ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, cit.

falsificazione reiterata, la possibilità di leggere il Mondo attraverso molteplici mappe geografiche - cioè visioni astratte di spazi astratti -, a seconda dei parametri di analisi e dei fenomeni che si desidera osservare, della volontà di restringere, espandere, integrare a vario grado, le scale stesse di analisi e i punti di vista. La mappa si frammenta quindi in en-ciclo-pedia di immagini del mondo, diventa lessico di una geografia ologrammatica. Essa è uno *spazio di spazi*, come la definisce Lefebvre, o una *espèce d'espaces*, come si inventa Perec. Anche la cartografia dell'autorità prevede la frammentazione, ma la inserisce nel suo progetto di gerarchizzazione e omologazione - *divide et impera* -, allo scopo di edificare un'unità disgiunta, un assemblaggio macchinino. E' l'urgenza visuale, geometrica, normativa espressa dalla scacchiera di Kublai Kan, dall'ortolatria imperiale e gesuitica di Zarpazo, dai sistemi d'assemblaggio millesimali di Bartlebooth. Nessuno di essi, però, si chiude. Il sistema non è risolto. Non si totalizza. C'è sempre un anello che non tiene, un *trompe l'œil* che destituisce lo sguardo di certezze, un secondo piano che apre profondità irriducibili. La mappa-testo è il linguaggio di questa diversione, un codice di comunicazione e quindi di prassi, è l'espressione stessa - più o meno trasparente, più o meno illusiva - del segno che connette l'uomo al mondo. Corrisponde alla labirinto-grafia, scrivere e vivere per meandri.

A revolution that does not produce a new space has not realized its full potential; indeed it has failed in that it has not changed life itself, but has merely changed ideological superstructures, institutions or political apparatuses. A social transformation, to be truly revolutionary in character, must manifest a creative capacity in its effects on daily life, on language and on space³⁸¹.

³⁸¹ *Ibid.*

Orizzonti di Fuga

Eterotopia è termine escogitato da Michel Foucault per indicare quei particolari luoghi inseriti in contesti spaziali che li comprendono e connettono ad altri, ma portatori allo stesso tempo di una carica eversiva, in grado di deflagrare, sospendere, neutralizzare o ribaltare la percezione di quegli stessi rapporti spaziali. Un esempio di eterotopia è costituito dallo *specchio*, che permette di percepire uno spazio altro e noi stessi - *altri* - al suo interno, in una dimensione puramente immaginale, non attingibile eppure percepibile nella sua virtualità e interconnessa realmente con lo spazio contiguo. Lo specchio è <<une sorte d'expérience mixte, mitoyenne>>³⁸², narra il ritorno dell'immagine, introduce al contatto *panico* per eccellenza. Le due *facies* sono rovesciate in una mai provata contiguità. Staccate dal luogo comune, dalla prossimità consueta, le due superfici liminari sono immesse in una zona d'indeterminazione, di quesiti, di potenzialità combinatorie da sperimentare. Foucault concretizza il concetto di *eterotopia* modellandolo *specularmente* al concetto di *utopia*. Non designa l'inesistente ma il variante, è il luogo aperto su altri luoghi, il luogo che apre i luoghi, il luogo in quanto comunicazione tra luoghi. Tale comunicazione però non ha nulla della strada rettilinea, non si compie per cardini e decumani, non è iscrivibile nella sintassi geometrica del *nomos*. Essa avviene piuttosto per salti, per precipitazioni, sinusoidale e *plissée*, si manifesta in spostamenti qualitativi che esorbitano la misurazione quantitativa metrico-decimale. L'*utopia*, dice Foucault, non è localizzabile eppure rassicura, conferma tautologicamente l'illusione provvidenziale, è l'altro capo, il terminale, di ogni teleologia lineare, rappresenta la promessa che la *fabula* bella si compirà, i nodi e i tronchi torti saranno

³⁸² M. Foucault, *Dits et écrits, Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in <<Architecture, Mouvement, Continuité>>, n. 5, octobre 1984, p. 47.

disciolti, la Fine avvalorerà, lungo l'asse verticale dell'assiologia, tutto il pregresso. L'eterotopia no. E' localizzabile qui e ora, occupa un frammento di spazio orizzontale, con cui si può interagire, che comunica. Non comunica conferme, non ratifica l'illusione rettificante. Lo spazio non è omogeneo. Lo spazio non ha il proprio senso in un futuro a venire. L'eterotopia comunica il *trompe l'œil*, complica la visione, le sottrae la sua parvenza d'immediatezza e di naturalità. Il messaggio è: *C'è più di quel che appare*. Perché lo spazio non è ciò che appare ma ciò che comunica. Il messaggio dell'eterotopia perturba:

Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa «tenere insieme» [...] le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: si collocano nel rettilineo del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Borges inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica, dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi³⁸³.

Le eterotopie, per Foucault che fa riferimento a Borges, rappresentano l'attrito irriducibile alla normalizzazione, una sorta di *parole* che la *langue* non riesce a metabolizzare, che eccede la generalizzazione e inficia il sistema della lingua dominante. Le eterotopie raffigurano l'eccezione non legalizzabile che falsifica la norma e quindi apre il sistema all'altro da sé. *Bloccano le parole* usuali, ne richiedono di nuove. Innescano ciò che è dinamico e mutante nel linguaggio. Sono lo specchio, le eterotopie, che rivelano la natura delle forze in gioco nello

³⁸³ M. Foucault, 1963, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, pp. 7-8.

spazio: forze comunicative, flussi di relazioni linguistiche che creano lo stesso campo riprodotto.

Essenziale è il riferimento a Borges, per quanto concerne il presente lavoro di ricerca. E' il suo *Aleph*, infatti, il crisma aurorale della pratica geografica che qui si cerca di rintracciare. E' quel gesto linguistico primordiale, iscritto per sempre come nucleo comunicativo originario e pulsante nell'alfabeto - l'uomo che indica il cielo e la terra, nesso tra l'uno e l'altro -, il luogo altro per eccellenza, il luogo che permette l'altro e fonda lo spazio della comunicazione.

Il geografo del possibile che è fondamentale per l'immaginario di tutti e tre gli autori oggetto della presente analisi - Calvino, Perec e Pynchon -, così inizia il primo racconto di *Finzioni*:

Debbo la scoperta di Uqbar alla *coniunzione di uno specchio e di un'enciclopedia*. Lo specchio inquietava il fondo d'un corridoio in una villa di via Ganoa, a Ramos Mejia; l'enciclopedia s'intitola ingannevolmente *The Anglo-American Cyclopedia*³⁸⁴.

La congiunzione di uno specchio e di un'enciclopedia che inquieta e inganna non solo rappresenta una penetrante visione dell'eterotopia, ma pure dei progetti e delle strategie testuali prescelti da Calvino, Pynchon e Perec. Entrambe le forme simboliche eterotopiche, infatti, - lo specchio e l'enciclopedia - emergono più volte, differentemente declinate, variamente rifratte e deformate, nei romanzi dei tre autori. Lo si vedrà più analiticamente nei capitoli successivi, ma intanto si può accennare alla ricorrenza di tali eterotopie, immagini della prospettiva, degli strumenti narrativi, dei materiali e degli scopi, dei testi stessi che vogliono essere letti come mappe. Testi-mappa del mondo, che hanno l'obiettivo di rappresentare proprio quel nesso borgesiano che sta a incipit e *dénouement* del

³⁸⁴ J. L. Borges, *Ficciones*, Ermecé Editores, Buenos Aires, 1956, trad. it. a c. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2005. I corsivi sono miei.

tutto: l'universo dell'umano iscritto dentro l'*aleph*, l'esperienza del mondo come epifania del linguaggio.

In Calvino, per limitarsi alle macroscopiche evidenze, Isaura e Valdrada sono città speculari; nella prima delle città sottili, <<un paesaggio invisibile condiziona quello visibile>>³⁸⁵; nella prima delle città e gli occhi, invece, <<il viaggiatore vede arrivando due città: una diritta sopra il lago e una riflessa capovolta>>³⁸⁶. E' la realizzazione, nel testo, dell'eterotopia. Il testo stesso mima la funzione dell'eterotopia:

Gli abitanti di Valdrada sanno che tutti i loro atti sono insieme quell'atto e la sua immagine speculare, cui appartiene la speciale dignità delle immagini, e questa loro coscienza vieta di abbandonarsi per un solo istante al caso e all'oblio³⁸⁷.

L'eterotopia rivela la non-immediatezza, è il veicolo immaginale che mostra il processo di produzione dell'immagine stessa, materializza il meta-medium. E' il luogo che costringe a guardare i luoghi, che evoca come un fantasma la presenza dei meccanismi linguistici sottostanti, più o meno velati, più o meno narcotizzati. <<Lo specchio ora accresce il valore alle cose, ora lo nega. Non tutto quel che sembra valere sopra lo specchio resiste se specchiato>>³⁸⁸, ma sempre inquieta perché costringe al confronto, perché istaura - o scopre - i nessi nascosti, le deviazioni potenziali, gli sconfinamenti imprevisi. L'eterotopia dell'immagine speculare impedisce la riduzione geometrica, <<nulla di ciò che esiste o avviene a Valdrada è simmetrico>>³⁸⁹, la simmetria stessa del rapporto immagine-referente è un'illusione, <<a ogni viso e gesto rispondono dallo specchio un viso o un gesto

³⁸⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, (1972), Mondadori, Milano, 2003, p. 20.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 53.

³⁸⁷ *Ivi.*

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

³⁸⁹ *Ivi.*

inverso punto per punto>>³⁹⁰. Ma l'eterotopia che Calvino raffigura non è circoscritta a una, due, o tutte le sue città invisibili. Isaura e Valdrada rappresentano due frammenti frattali, due immagini ologrammatiche che includono in se stesse l'intera forma del testo. *Le città invisibili* sono un'eterotopia narrativa, sono cioè state scritte come una mappa il cui scopo è (non) guidare il lettore alla scoperta fondamentale, deviarne lo sguardo al di là del percepito, suggerendogli di abbracciare l'orizzonte eterogeneo e indistinto del percepibile e dell'impercettibile. Dentro l'occhio di <<chi sta assorto e medita>>³⁹¹, proprio del Kan, Calvino innesta l'occhio di Marco Polo - il viaggiatore dell'immaginario - che *evoca parole* e che incorpora passato e futuro. Questa è infatti la testimonianza del veneziano:

più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più capiva le altre città che aveva attraversate per giungere fin là, e ripercorreva le tappe dei suoi viaggi, e imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa, e un campiello di Venezia dove correva da bambino³⁹².

Questa è *eterotopia*, la meta-esperienza che spezza e aggroviglia le esperienze, l'epifania linguistica dell'*aleph* che mette in contatto il soggetto non con l'immagine-prodotto ma con il processo di produzione dell'immagine. L'eterotopia rappresenta la scoperta inquietante dell'altro, l'incontro che diverge da se stessi e dalle strutture consolidate della norma. Solo in questo luogo dell'altro, luogo originale dell'attrito, è possibile fare esperienza dell'atto antropico per eccellenza, praticare l'umano nella sua specificità ed essenzialità, mettere in comune il sé e l'altro. E il testo di Calvino lo fa in ciò che narra:

³⁹⁰ Ivi.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁹² *Ibid.*, p. 26.

*Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti*³⁹³.

Lo fa cioè lungo la dimensione dei contenuti espressi; ma *Le città invisibili* producono eterotopia anche nella propria struttura narrativa, permessa e realizzata nell'incontro dei due sguardi del Kan e di Marco in un indeterminabile luogo tra la reggia del dominio e le memorie di viaggio, la continuità dell'autorità e l'intermittenza del desiderio, la scacchiera e la mappa, la prospettiva della norma e l'orizzonte dell'avventura, la mente imperiale e la mente nomade. E la struttura è allo stesso tempo l'obiettivo: fare mappa e negoziarla, rintracciare una terra di significati e metterla in comune per confutarla, contraddirla, ribaltarla, dichiararla falsa e apocrifa. Ricominciarela daccapo. Perché l'inferno <<è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme>>³⁹⁴ nell'immobilità del già visto, già recepito, già detto. L'inferno è l'esclusione dell'eterotopia, l'istituzione di un'omotopia assoluta, perfettamente simmetrica, indiscutibile, vergata una volta per tutte dalla cartografia euclideo-cartesiana. Il romanzo di Calvino propone un'alternativa, disegna un *altroquando*, esprime eterotopia:

*E la risposta di Marco: - L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà*³⁹⁵.

In modo del tutto simile, in Perec, lo specchio è forma simbolica ricorrente e molteplicemente morfica che riproduce l'eterotopia, il luogo dell'altro, che apre la visione e mette in comunicazione

³⁹³ Ivi.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

lo sguardo con il potenziale: paesaggi immaginabili, altri testi, mappe impreviste e perdute di significati mai percorsi o sprofondati sotto la soglia del noto. Per scorrere velocemente le occorrenze maggiormente evidenti nella *Vie mode d'emploi - romans*, è possibile citare <<un miroir octogonal encadré de marbre veiné>>³⁹⁶ che compare nel quinto capitolo, *Foulerot*, 1. Lo specchio arreda la stanza da bagno del quinto appartamento a destra, che in un primo tempo è definito vuoto. Eppure appare una giovane donna che dal corridoio si dirige verso il bagno. Il bagno è vuoto della sua presenza corporea ma contiene la sua immagine in movimento, grazie allo specchio. E grazie al testo che ne preannuncia, all'unisono con lo specchio, la comparsa. Lo specchio - e il testo che lo contiene a sua volta e lo mutua - complica la visione, la riflette, la smentisce, la duplica, abolendola come fatto e trasformandola in evento in fieri. L'immagine non è più detta, è in discussione. E' discorso. La ragazza tiene in mano una rivista, <<Les lettres nouvelles>> - un alfabeto e una letteratura nuove -, in cui è contenuto - eterotopia dentro eterotopia dentro eterotopia -, una novella di Pirandello, <<*Dans le gouffre*>>. Il gorgo è un'eterotopia, è il precipitare dentro la profondità recondita, che sconcerta, fino al fondo stratificato e sotterraneo delle cose. La novella di Pirandello è un'eterotopia che squaderna la normale percezione del quotidiano, <<raconte comment Romeo Daddi devint fou>>³⁹⁷. La scena, come molte altre dentro *La vie*, raffigura un'eterotopia a incastro, superfici speculari inscritte dentro - in profondità - altre superfici speculari, per reiterare all'infinito l'invito a scrutare più attentamente, a scoprire altri piani della scena, a scovare le tracce di spazi e tempi interconnessi. Fino a perdere la ragione, se necessario. Fino a liberarsi di una *ratio* imposta al soggetto da externalità che si dichiarano imparziali e obiettive, e non lo sono. L'occhio segue sempre il tragitto che gli è stato apprestato. Le parole di Klee

³⁹⁶ G. Perec, *La vie mode d'emploi - romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 38.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 39.

che aprono il *Préambule* suonano come un monito. E invece sono una dichiarazione di sincerità da parte dell'autore. Anche il suo testo, come ogni altra mappa, è il prodotto del suo particolare e intenzionale punto di vista. Ma Perec non nasconde il suo sguardo, lo esprime, rende manifesti <<les chemins>>³⁹⁸ architettati in labirinto-grafie per l'occhio. Il monito di Klee è messo inoltre in relazione attiva - come succede al Kan e a Marco Polo nelle *Città invisibili* - all'invito iniziale recuperato come eco da *Michel Strogoff* di Verne: <<regarde de tous tes yeux, regarde>>³⁹⁹. Il testo rivela lo specchio che rivela il testo che rivela il mondo. *Le mode d'emploi* si propone, tra le altre cose, come manuale d'uso per la prassi geografica, che include - direbbe Lefebvre - la pratica spaziale, la rappresentazione dello spazio e gli spazi di rappresentazione. La mappa-testo di Perec disegna un'eterotopia contestualmente ai percorsi possibili del suo attraversamento e alle sue molteplici opportunità di incastro e corrispondenza dinamica con l'esperienza testuale e spaziale del lettore. La volontà di produrre un testo-mappa eterotopico è rivelato infatti da entrambi, Calvino e Perec, proprio nell'invito rivolto al lettore affinché *entri* nel romanzo, lo *percorra* e *cooperi* alla realizzazione della sua essenza: la comunicazione linguistica di senso. Così, infatti, Calvino parla della sua mappa-testo:

un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori⁴⁰⁰.

E ancora:

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. VI.

in tutti i secoli ci sono stati poeti e scrittori che si sono ispirati al *Milione* come a una scenografia fantastica ed esotica: Coleridge in una sua famosa poesia, Kafka nel *Messaggio dell'Imperatore*, Buzzati nel *Deserto dei Tartari*. Solo Le Mille e una notte possono vantare una sorte simile: *libri che diventano come continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell'«altrove»*, oggi che l'«altrove» si può dire che non esista più, e tutto il mondo tende a uniformarsi. A questo imperatore melanconico, che ha capito che il suo sterminato potere conta ben poco perché tanto il mondo sta andando in rovina, un viaggiatore visionario racconta di città impossibili⁴⁰¹.

E qui sembra davvero che l'immagine archetipica di Borges, la sua combinatoria di specchio ed enciclopedia, sia flessa da Calvino fino a piallare la sua originale eterotopia dell'invisibile. Il suo romanzo è una mappa dell'altrove, traccia la forma nomade di un continente dell'immaginario. Se «è un libro fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli»⁴⁰², è anche vero che Calvino si sbilancia un po' e rivela come il «corsivo sugli atlanti del Gran Kan [...] dal primo pezzo all'ultimo non fa che proporre varie possibili conclusioni a tutto il libro»⁴⁰³. La mappa-testo eterotopica di Calvino si presenta come un'enciclopedia di atlanti, un meta-atlante, un atlante della memoria à la Warburg, che stende una cartografia di forme simboliche, di significati, di esperienze linguistiche del mondo. Allo stesso modo, Perec, presentando il suo *mode d'emploi*, parte dall'arte del puzzle, individuando nel confronto costante tra mente ordinatrice e pezzo frastagliato da ordinare il nucleo basico della pratica euristica:

seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. VIII. Il corsivo è mio.

⁴⁰² *Ibid.*, p. X.

⁴⁰³ *Ivi.*

du puzzle et l'art du go;⁴⁰⁴ seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens: considérées isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire; elle est seulement question impossible, défi opaque; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce: l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* - énigme - désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence: les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.⁴⁰⁵

Arte del puzzle e arte del Go hanno in comune con l'arte della narrazione e con la geografia - così come la intendono Farinelli e Lefebvre - lo stesso luogo di intersezione tra pezzi discreti, frammentari e frastagliati, che si realizza in discorso significativo solo nel momento della reciproca messa in comunione. Sono tutte *arti della connessione*, sono prassi di comunicazione, mappe di eterotopie che raffigurano l'enigma, il luogo della sfinge, la terra di nessuno che attende lo sguardo ricombinatore capace di far incontrare il sé e l'altro, di muovere i pezzi e tentare nuove, impreviste contiguità. E' ciò che fa, a un tratto, il Kan:

*da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del Gran Kan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli*⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ gioco giapponese nel quale, fra due o quattro giocatori, vince chi riesce a piazzare per primo cinque pedine in altrettante caselle consecutive orizzontali sopra una scacchiera che ne ha quattrocento [N.d.T. in Georges Perec, *La vita, istruzioni per l'uso*, BUR, Milano, 2001, p. 7].

⁴⁰⁵ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, cit., p. 17.

⁴⁰⁶ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 43.

Le città invisibili, come i pezzi di un puzzle, le intersezioni del Go, i racconti e le mappe, sono morfemi di una lingua, grafemi archetipici ed eteromorfi di un linguaggio che richiede partecipazione, che crea il luogo necessario e vitale all'uomo in quanto *bios* comunicante. E' il linguaggio che disegna eterotopie, è il discorso giocato in comune a produrre mappe:

E' delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra. [...] Anche le città credono d'essere opera della mente o del caso, ma né l'una né l'altro bastano a tener su le loro mura. D'una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda. - O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere, come Tebe per bocca della Sfinge⁴⁰⁷.

Come Calvino, inoltre, Perec permuta la forma della mappa-testo in ogni dimensione del campo comunicativo, intra, meta ed extra-testuale. La carica di potenziale significativo richiede infatti, sempre, la compresenza, la messa in relazione di sguardi, linguaggi, soggettualità. Come Calvino rilancia la sfida tra il Kan e Marco Polo al lettore, così Perec chiama in causa il lettore già nella fase creativa del testo-puzzle:

L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le jouer devra résoudre.⁴⁰⁸

L'artefatto del *faiseur de puzzle* è cioè reso possibile solo in un contesto di correlazione. Autore e lettore giocano insieme il testo. Perec sceglie di declinarlo nella forma simbolica del

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰⁸ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, cit., p. 19.

puzzle, ma è possibile parlare anche per lui di mappa. E' sempre questione, infatti, di modalità e finalità di rappresentazione del rapporto di percezione e comunicazione tra soggetto e altro da sé. Anche Calvino, dopotutto, ha frammentato la sua mappa narrativa in cinquantacinque pezzi, anzi, <<il libro è nato un pezzetto per volta>>⁴⁰⁹, brani d'esperienza stratificatisi l'uno sull'altro, fino a creare, per concrezione immaginale, un intero continente, un oolite di forme e significati - lo definirebbe Pynchon - un continente alieno schiantatosi sulla Terra, proprio come la Cina in *Mason & Dixon*. Come un'eterotopia. Calvino quindi si è trovato di fronte il problema di ogni cartografo. Riuscire a osservare questo continente composto da luoghi eterogenei, attraversarlo con lo sguardo e individuarvi un senso e riuscire a rappresentarlo in una mappa, che sia la sua traduzione e la sua proiezione, la sua immagine, il tramite per ogni altro attraversamento, il codice di segni per trasmetterlo all'altro da sé. Perec rende manifesto lo stesso procedimento, anzi trasforma il suo testo in un manuale d'uso di quello stesso procedimento:

l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'informations, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausse⁴¹⁰.

Lo spazio del testo-puzzle resterà così solo fino all'incontro faticoso con il suo destinatario, colui invitato a percorrerlo a ritroso, a ricombinarlo pezzo per pezzo in un spazio di nuovo organizzato, coerente, strutturato, significante, ad innescarne cioè l'anabasi fino alla forma prodotta dallo sguardo dell'autore. Solo in quel momento il puzzle, la mappa, il testo, l'incontro, sarà davvero compiuto:

⁴⁰⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. V.

⁴¹⁰ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, cit., p. 19.

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.⁴¹¹

La strategia è dunque quella dell'inseguimento e della fuga, del rispecchiamento asincrono e asimmetrico. Anche qui, infatti, compare, fugace, lo specchio, come esempio di trabocchetto, di *trompe l'oeil* giocato dall'autore al suo lettore. E proprio le imboscate narrative, che copiano la qualità degli specchi di aprire varchi virtuali di fuga in stanze chiuse, tranelli tesi continuamente dal narratore esperto per irretire il lettore e confonderlo e disperderlo così, senza più bussola, per divagazioni e miraggi nei suoi intrichi testuali allo scopo di prolungarne il percorso, sono prefigurate nell'incipit del romanzo di Pynchon, fin dallo stile e dalla grafia riproduzione fasulla d'altri tempi e d'altre stampe:

a sinister and wonderful Card Table which exhibits the cheaper Wave-like Grain known in the Trade as Wand'ring Heart, causing an illusion of Depth into which for years children have gaz'd as into the illustrated Pages of Books... along with so many hinges, sliding Mortises, hidden catches, and secret compartments that neither the Twins nor their Sister can say they have been to the end of it.⁴¹²

Anche qui, come nella *Vie mode d'emploi - romans*, il narratore di primo grado introduce il lettore in una stanza, una stanza particolare perchè lì si incontrano il narratore di secondo grado - il Rev. Wicks Cherricoke - e i suoi ascoltatori, da lì quindi si

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹² T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, Vintage, London, 1998, pp. 5-6.

dipanano i flussi narrativi e i balzi diegetici. Anche qui, quindi, tutto si innesca in un piccolo millesimo, in una frazione di esso, inserito ovviamente in un contesto spaziale più ampio di cui, come in un ologramma - o secondo il modello della <<Gestalttheorie>>⁴¹³ - ripete la stessa struttura formale:

This Christmastide of 1786, with the War settl'd and the Nation bickering itself into Fragments, wounds bodily and ghostly, great and small, go aching on, not ev'ry one commemorated,- nor, too often, even recounted⁴¹⁴.

Il problema di fondo è lo stesso che in Calvino e in Perec: <<the Times are impossibile to calculate, this Advent, as the Distance to a star>>⁴¹⁵. Il problema è geografico: scovare - o inventarsi - un senso, recuperare o ricombinare a nuovo nessi per trasmutare l'amorfo e l'inerte frammentato in forma significante, cosmo organico, mantenendo il tutto vivo, *comunicante, bouncing*:

Snow lies upon all Philadelphia, from River to River, whose further shores have so vanish'd behind curtains of ice-fog that the City today might be an Isle upon an Ocean⁴¹⁶.

Quello che il narratore cerca è un'eterotopia, un luogo dell'altrove, su cui proiettare questo mondo o da cui guardarlo, o dove compiere entrambi i gesti e poi farli convergere in un'unica visione prospettica, integrata e anamorfica. Il setting di partenza è già stato allestito, la stanza-testo in cui ritrovarsi ad ascoltare il racconto, e anche gli attrezzi del mestiere sembrano esserci tutti - secondo i consigli delle *Città invisibili* e della *Vie mode d'emploi* -: il tavolo da gioco - *sinister & wonderful* proprio come un'eterotopia, a *wandering heart* - una

⁴¹³ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, cit., p. 17.

⁴¹⁴ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 6.

⁴¹⁵ Ivi.

⁴¹⁶ Ivi.

volontà nomade per viaggi intermittenti tra frammenti e pieghe irriducibili alla continuità e all'omogeneità, lungo <<Nerve-Lines of concentrated Light>>⁴¹⁷, i frattali d'ologramma -, l'illusione della profondità - qualità quintessenziale dello specchio, fondamento del *trompe l'oeil* narrativo che apre all'infinito potenziale frattale del verosimile -, lo sguardo dei bambini che sospende ogni norma- intento e instancabile, vorace ed ecumenico -, le pagine illustrate dei libri - come gli atlanti, *Il milione*, le memorie di viaggio, *Le mille e una notte*, il Larousse illustrato, *Viaggio al centro della terra*. Infine, l'impossibilità, la refrattarietà, di giungere alla fine. Ogni superficie testuale, infatti, può riflettere altro, può rifrangersi in altro. Già in questa prima stanza di *Mason & Dixon* è presente uno specchio:

Upon the Wall , banish'd to this Den of Parlor Apes for its Remembrance of a Time better forgotten, reflecting most of the Room,- the Carpet and Draper a little fray'd, Whiskers the Cat stalking beneath the furniture, looking out with eyes finely reflexive to anything suggesting Food,- hangs a Mirror in a incrib'd Frame, commemorating the "Mischianza," that memorable farewell Ball stag'd in '77 by the British who'd been Occupying the City, just before the Withdrawal from Philadelphia⁴¹⁸.

E lo stesso narratore secondo, il <<far-travel'd Uncle>>⁴¹⁹, il <<nomadic Parson>>⁴²⁰, è sospeso alla sfida ricevuta dal primo tra il suo pubblico: <<as long as he can keep the children amus'd, he may remain>>⁴²¹. Il suo ospite *Sultano* gli ha comminato lo stesso destino di Sherazade, la sua vita può continuare solo finché racconterà altre vite, il suo luogo è assicurato solo finché sarà capace di evocarne altri. Aprendo la stanza su altri luoghi può

⁴¹⁷ Ivi.

⁴¹⁸ Ivi.

⁴¹⁹ Ivi.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 6.

rimanervi, divergendo la percezione tramite il racconto sarà accolto. Medesimo è il destino dell'autore, di cui il lettore diventa avido uditore e giudice implacabile. Ma anche compagno e, tra una piega e l'altra della narrazione, addirittura vittima dei suoi raggiri e tranelli da *faiseur de puzzle*, da labirinto-mante. Il lettore, infatti, come <<the Children, having all upon the Fly>>⁴²², o come <<City-Sparrows, in spreckl'd Outbursts, hop in and out of what Shelter there may be>>⁴²³, è l'agente essenziale della sfida stessa. Ricalca infatti le tracce di Teseo che impara l'alfabeto del labirinto da Ariadne, la dea che presiede all'enigma, e per meandri di segni - <<an Herodotic Web of Adventures and Curiosities>>⁴²⁴ - giunge al nucleo pulsante, profondamente apicale, dell'eterotopia: l'incontro con l'alterità ineffabile. Lì l'entropia del linguaggio è massima: il sistema o si arresta definitivamente schiacciato dalla sclerosi normativa o si riattiva ribaltandosi in nuova genesi, mischiandosi e deviando nelle parole dell'altro. E' la <<Secret Relation>>⁴²⁵ che fa apparire il Rev. Cherrycoke più giovane,

steven, dismasted, imbécile with ages,- an untrustworthy Remembrancer for whom the few events yet rattling within a broken memory must provide the only comfort now remaining⁴²⁶.

La labirinto-grafia è il *dénouement* dell'*Aleph* borgesiano, la realizzazione in segni coerenti - terrestri e tellurici - dell'aerea danza della *Geranos*, che è volo divergente, inversione della rotazione della Terra, anabasi mitica verso la primavera, alla ricerca di un rifugio dal <<Winter's Block and Blade>>⁴²⁷. Anche il *ver sacrum* è eterotopia.

⁴²² *Ibid.*, p. 5.

⁴²³ *Ibid.*, p. 6.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁴²⁶ *Ivi.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 7; per il mitologema della danza della *geranos* cfr. capitolo *Labirinti* della presente tesi; R. Graves, *The White Goddess*, Faber & Faber,

Come Romeo Daddi, anche il Reverendo Cherrycoke, in gioventù, è disceso lungo i gorgi della follia <<or so, then, each in his Interest, did it please ev'ryone to style me>>⁴²⁸, come confessa egli stesso. Il campo di forze confliggenti entro cui si gioca il confronto essenziale tra complessità locale ologrammatica e uniformazione generale geometrica, è qui riflesso entro l'esperienza individuale del narratore secondo. Wicks Cherrycoke, per <<Carelessness of Youth>>⁴²⁹, si macchia del crimine di *Anonimanza*, pretende cioè di muoversi libero e nomade - come *Der Springer*, il cavallo degli scacchi⁴³⁰ - tra i lotti, le centurie, le linee crucimorfe e i *nomos* del potere. Non può. Come ricorda Agamben, il soggetto è stato incluso - in quanto corpo, pura esistenza, *zoe* invece che *bios* - nel sistema organizzato dello Stato. Wick non può sottrarsi ai suoi doveri di *cives* - la norma - vivendone al di fuori, perché il potere ha incluso anche l'eccezione della sua regola: l'*homo sacer* è un residuo di *zoe* entro il perfetto meccanismo dello Stato, in quanto tale non è libero, anzi è il più vincolato. La legge ha approntato per lui uno spazio particolare, <<The Tower>>⁴³¹, <<Ludgate>>⁴³², la prigione. Anch'essa è un'eterotopia, luogo contiguo allo spazio dello Stato ma spazio d'eccezione, entro i cui confini lo Stato esercita la sospensione ragionata e pianificata dei diritti da esso garantiti. E' il luogo di passaggio dalla *civitas* all'esilio,

London, 1948, trad. it. di A. Pelissero, *La Dea bianca: Grammatica storica del mito poetico*, Adelphi, Milano, 1992; Károly Kérynyi, *Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Panteon, Amsterdam-Leipzig, 1941 o *Vom Labyrinthos zum Syrtos. Gedanken über den griechischen Tanz*, in: ders., *Humanistische Seelenforschung*, Langen-Müller, München/Wien, 1966, trad. it. di L. Spiller, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴³⁰ Cfr. *Der Springer*, personaggio in T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Viking, New York, 1973, p. 376, 492; la poligrafia del cavallo in G. Perec, *La vie mode d'emploi - romans*, cit., e nota 15 Cap. III della presente tesi.

⁴³¹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 9.

⁴³² *Ibid.*, p. 10.

dall'umanità alla pura corporeità. E' dunque luogo liminare per eccellenza, luogo di esclusione e coercizione, ma comunque luogo altro, la cui qualità è il passaggio. Certo, in questo caso, passaggio a una condizione di sospensione totalitaria del sé, eppure, come ogni eterotopia, per quanto *inquietante*, anzi proprio per il suo carattere di esperienza *panica*, immette a una visione inimmaginabile, innesca una percezione deviante, diventa luogo di Rivelazione. Così pare essere accaduto al giovane e ribelle Wick:

It took me till I was lying among the Rats and Vermin, upon the freezing edge of a Future invisible, to understand that my name had never been my own,- rather belonging, all this time, to the Authorities, who forbade me to change it, or withhold it, as 'twere a Ring upon the Collar of a Beast, ever waiting for the Lead to be fasten'd on... One of those moments Hindoos and Chinamen are ever said to be having, entire loss of Self, perfect union with All, sort of thing. Strange Lights, Fires, Voices indecipherable⁴³³.

Il narratore secondo di Pynchon, quindi, pare aver nella sua mente ciò che il narratore di Perec e Calvino dichiarano di aver architettato nell'opificio delle rispettive poetiche potenziali. Wick Cherrycoke scorge davvero, in tutta la sua estensione e articolazione, la struttura cui da sempre e per sempre è soggetto. Si vede come pezzo del puzzle, comprende che il suo sé è stato prima incatenato a un corpo, poi ridotto ad astrazione geometrica e infine proiettato e imbullonato nello spazio astratto dell'Autorità. Si vede, cioè, punto disumanato dell'ortolatria planimetrica. Questa è la riduzione estrema cui le mappe testuali si contrappongono. La prigione espansa a campo di concentramento e ultimativamente assunta a spazio totalitario onnicomprensivo corrisponde all'omotopia che va rovesciata. La prima mossa è l'assunzione dello sguardo anamorfico, della prospettiva

⁴³³ Ivi.

ologrammatica: <<dare un ordine ai singoli pezzi>>⁴³⁴. E' la qualità di questo ordine, tuttavia, la sua *forma*, il nodo essenziale, la labrinto-grafia da apprendere:

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

- Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? - chiede Kublai Kan.

- Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, - risponde Marco, - ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: - Perché mi parli delle pietre? E' solo dell'arco che m'importa.

*Polo risponde: - Senza pietre non c'è arco*⁴³⁵.

E così glossa il preambolo perechiano:

l'objet visé - qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois - n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure: l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments: la connaissance du tout et des ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent⁴³⁶.

La percezione integra, dunque, la conoscenza profonda, sia del sé, sia del rapporto con l'altro da sé, è funzione dell'incastro, è prodotto risultante da opera alchemica di *Mischianza*, è dato dal melange delle visioni. Il nirvana del giovane Wick, al pari del compimento del puzzle, è scoperta di contiguità olistiche, contatto con e nella Gestalt. E' il (ri)combinare pietra su pietra, grafo su grafo, racconto su racconto, mappa su mappa, fino a giungere all'arco, fino a disegnare cioè un *continuum* di

⁴³⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. VI.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁴³⁶ G. Perec, *La vie, mode d'emploi - romans*, cit., p. 17.

discreti, un segno mobile e mandalico che esprima tutti i suoi punti e i suoi momenti. Il mandala coincide con l'arcobaleno, come in *Gravity's Rainbow* dello stesso Pynchon. E' il *ba-lucere*, lo splendore imperfetto, l'intermittenza della luce che appare e scompare, sopra e sotto la terra, la visione doppia, imperfetta, che non conclude. La forma dell'organizzazione è l'arco di Marco Polo, la mappa non esaustiva, sempre incompiuta, il luogo sacro del labirinto, il percorso duplice, le marginalità che chiedono congiunzioni:

Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole⁴³⁷.

Quel vuoto non ancora riempito è il campo di covalenza dei discorsi che si cercano, si rincorrono, si infrangono e si ricompongono nuovi e diversi. E' lo spazio non ancora cartografato e normalizzato, è l'eterotopia, il luogo dello scambio:

Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi⁴³⁸.

Il palazzo di Perec, le città di Calvino, l'America di Pynchon, sono tre eterotopie. Sono tre mappe di fuga dalla <<megalopoli, la città continua, uniforme, che va coprendo il mondo>>⁴³⁹. Queste mappe-testo tentano di rappresentare un'alternativa, potenzialità di diversione dello spazio continuo, uniforme, sepolcrale che atrofizza il groviglio vitale dell'umano. L'alternativa eterotopica è un atlante anamnestico e immaginale insieme, un

⁴³⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 39.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. IX-X.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. IX.

vocabolario inedito e non editabile, una en-ciclo-pedia di mandala e labirinti, un nuovo big bang linguistico dell'*Aleph* di Borges. La centralità dell'accostamento, anzi della giustapposizione tra testo e mappa, in quanto luoghi di contatto e spazi di comunicazione, è confermata dalla centralità e dalla crucialità che ha assunto il concetto stesso di spazio nella produzione e nella pratica della modernità. Foucault, nella sua conferenza a Tunisi del marzo 1967, intitolata *Des espaces autres*⁴⁴⁰, ribadisce come l'epoca attuale sia l'epoca dello spazio, un'epoca - o meglio un *territorio* - in cui la Storia non è più un concetto e una prospettiva in fervente funzione, ma un reperto collocato in ben determinati e asettici spazi appositamente creati. Spazi di contenimento e di esclusione. La Storia, come l'*homo*, sembra essere l'eccezione che l'Autorità ha incasellato in una teca mussale, in una prigione. Questa è invece l'epoca della simultaneità, dell'azzeramento del tempo, della sovrapposizione, della contiguità metrico-decimale, dell'individuazione secondo triangolazioni infallibili e incontrovertibili. Qualcuno afferma *oggettive*:

Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau⁴⁴¹.

Si avoca cioè al mondo la sua caratteristica biologica di organismo complesso e le sue intersezioni con l'umano, per ridurlo ad astrazione assoluta e proiettarlo su piano geometrico. La *Gé* è surrogata dallo spazio euclideo. Questo spazio, ovviamente, come è stato analiticamente messo in rilievo da

⁴⁴⁰ Cfr. M. Foucault, *Dits et écrits, Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in <<*Architecture, Mouvement, Continuité*>>, n. 5, octobre 1984, pp. 46-49, trad. it. *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, Feltrinelli, Milano, 1998.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

Farinelli e come lo stesso Foucault riassume sinteticamente, ha un suo sviluppo storico. Il pensatore francese individua due passaggi particolarmente cruciali. Il primo transito coincide con lo spostamento dallo spazio gerarchizzato medievale di localizzazione allo spazio infinitamente aperto e dinamico di Galilei; dalla localizzazione si è cioè passati all'estensione. La seconda fase nella trasformazione della percezione e rappresentazione dello spazio corrisponde invece con la modernità: l'estensione viene sostituita dalla collocazione - l'*emplacement* -, vale a dire la relazione di contiguità tra punti o elementi che li articola in serie, alberi, griglie. Questa nuova percezione dello spazio esprime l'esigenza funzionale di ottimizzare la circolazione, lo stoccaggio, il reperimento, la regolamentazione di discreti (siano essi, informazioni, uomini, merci, capitali, luoghi, pezzi di un puzzle, discorsi). Da ciò deriva la criticità del problema della collocazione dell'elemento umano, non solo in termini di spazio a disposizione, ma - come rileva Foucault - in termini di

savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin⁴⁴².

Anticipando Lefebvre, Foucault definisce lo spazio, più del tempo, la soglia intricata, che inquieta, da dirimere e attraversare:

le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace⁴⁴³.

La radice del problema individuato da Foucault consiste in un transito non completamente compiuto, come un arco di parabola sospeso a metà, nella definizione della categoria dello spazio.

⁴⁴² Ivi.

⁴⁴³ Ivi.

Mentre la categoria del tempo ha subito, alla fine del XIX secolo, una profonda desacralizzazione, lo spazio, nonostante l'apertura operata da Galileo, non ha portato a compimento lo stesso processo. Foucault, infatti, individua, nelle moderne concettualizzazioni e rappresentazioni dello spazio, contrapposizioni di stampo medievale, vale a dire, riscontra ancora la definizione di rapporti tra spazi in termini di localizzazioni gerarchiche e binarie, impervie ad attacchi o diversioni da parte di metanarrazioni varie (istituzioni, discipline, pratiche): spazio privato/spazio pubblico, spazio familiare/spazio sociale, spazio culturale/spazio pratico, spazio ricreativo/spazio lavorativo. Coincide, nel testo di Pynchon, con la strategia di Zarpazo, il Lupo di Gesù che guida la cabala gesuitica in Nord America:

"Hold! Hold!" objects an Auditor, "is this not to embrace the very Ortholatry of the Roman Empire?- that deprav'd worship of right Lines, intersecting at right Angels, which at last reduc'd to the brute simplicity of the Cross upon Calvary-"

[...]

"Perhaps there is no Disjunction," he has nonetheless continu'd,- "and men, after all, want Rome, want Her, desire Her, as both Empire and Church⁴⁴⁴.

La rivoluzione galileiana si rivela più apparente che reale, un caleidoscopio per distrarre bambini piuttosto che una lente per rivelare il sidereo linguaggio del cosmo. Così, infatti, l'invasato Maskelyne alletta un diffidente Mason:

"For if each Star is a little more a mathematickal Point, *located* upon the Hemisphere of Heaven by Right Ascension and Declination, then all the Stars, *taken together*, tho' innumerable, must like any other set of points, in turn represent some single gigantick Equation, to the mind of God as straightforward as, say, the

⁴⁴⁴ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 522-23.

Equation of a Sphere,- to us unreadable, incalculable. A lonely, uncompensated, perhaps even impossible Task,- yet some of us must ever be seeking, I suppose."⁴⁴⁵

Tutti gli astri, *presi insieme*, come una perfetta strategia del Go, come un puzzle ricomposto, come una mappa disegnata del labirinto, come una *Gestalt*, possono davvero aprire allo spazio infinito di una comunicazione sempre in movimento, costantemente nomade. Il nome del minotauro è *Asterion*, al centro più fondo del labirinto, nel suo *onphalos*, si possono vedere le stelle. L'osservazione e decifrazione e articolazione in discorso dell'*Aleph* avviene in un'isola sperduta dell'Oceano, l'eterotopia per eccellenza, pur senza specchi perché è essa stessa Specchio. L'equazione celeste è, infatti, riflessa nella lingua tellurica del serpente, iscritta nei meandri sotto il vulcano. Il labirinto come risposta all'enigma del cielo. Così continua il sempre più visionario Maskelyne:

"The Serpent, being the obvious Answer."

[...]

"Serpent, Worm, or Dragon, 'tis all the same to It, for It speaketh no Tongue but his own. It Rules this Island, whose ancient Curse and secret Name, is Disobedience"⁴⁴⁶.

L'eterotopia concretizza la disobbedienza alla norma. Eppure può farlo solo in quanto marginalità. Essa tuttavia appare per un attimo inaspettatamente prossima: il narratore di primo grado non ha infatti esordito nelle prime pagine definendo la natalizia Philadelphia come una potenziale <<Isle upon an Ocean>>⁴⁴⁷? La prossimità però consente transiti in ambedue i sensi e ogni forma, ogni segno, ogni parola, è luogo aperto alla penetrazione e alla colonizzazione. Anche l'isola del Drago, un tempo Eden, è stata

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 134. Il corsivo è mio.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 6.

cooptata entro le demarcazioni della cartografia in possesso della Compagnia delle Indie Orientali:

In thoughtless Greed, within a few pitiably brief Generations, have these People devastated a Garden in which, once, anything might grow⁴⁴⁸.

L'Autorità non deroga, la parola deve restare unica, assoluta, normativa, totalitaria. Il dominio del nomos va esteso su tutto. Null'altro deve esistere al di fuori dei confini accertati dalla cartografia. Lo scoprono dolorosamente Mason e Dixon, partiti per osservare transiti e disegnare mondi, e costretti invece, indecorosamente, futilmente, a vergare linee, sancire immobilità, decretare possessi:

what we were doing out in that Country together was brave, scientifick beyond my understanding, and ultimately meaningless,- we were putting a line straight through the heart of the Wilderness, eight yards wide and due west, in order to separate two Proprietorships, granted when the World was yet feudal and but eight years later to be fulfilled by the War of Independence."⁴⁴⁹

Il mondo è ancora *feudale*. Tutto è gerarchia. Lo spazio è una planimetria di *oppidum* romano. Maskelyne - <<Nevil the Astrologer>>⁴⁵⁰ - non si arrende:

"We have our own ways of Disobedience,- unless I presume,- express'd in the Motto of Jacob Bernouilli the second,- *Invito Patre Sidera Verso*,- 'Against my father's wishes I study the stars'"⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

Lo sguardo si contrappone all'autorità, la mappa che apre l'orizzonte agita spire e tenta l'infrazione dello spazio definitivamente localizzato. E non può essere che così, perché lo spazio è eterogeneo e molteplice. Il rapporto tra il sé e il mondo è un rapporto qualitativo che esprime diversità:

nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantôme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques⁴⁵².

L'*espace* cui fa riferimento in questo caso Foucault, è lo spazio interiore, corrisponde al sé declinato in termini spaziali, o meglio corrisponde a come il sé declina lo spazio, lo percepisce, lo rappresenta, lo riproduce. Foucault, però, considera anche, e in maniera prioritaria, lo spazio esterno, l'esternalità del sé, cioè tutto ciò che non è intrinsecamente sé eppure è a esso contiguo e in esso e con esso produce suggestioni:

l'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène⁴⁵³.

Tale spazio risulta decisivo, perché è il campo entro cui il soggetto è inserito, di cui partecipa in modo più o meno attivo, di cui costituisce un componente con relativa *collocazione*. L'*emplacement* ne individua cioè la forma e il grado di connessione a tutto il resto:

⁴⁵² M. Foucault, *Dits et écrits, Des espaces autres*, cit., p. 46.

⁴⁵³ Ivi.

nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables⁴⁵⁴.

Foucault propone dunque una concettualizzazione dei rapporti spaziali secondo un modello di flussi di forze, onde e corpuscoli a spirali intrecciate a formare grovigli di energie, mutuando la prospettiva della fisica dei quanti. La sua mappa è una griglia di interazioni molteplici e mutevoli. Una mappa in moto costante. Particolarmente significativi si rivelano, al suo sguardo, quegli *emplacements* la cui qualità precipua corrisponde proprio alla potenzialità connettiva, alla possibilità, vale a dire, e alle condizioni che racchiudono in sé di costituire veicolo, acceleratore, luogo deputato e percorso per contatti e scambi reciproci. Sono luoghi-snodo, luoghi-crocicchi che, tuttavia, per una carica scoperta di sovversione, per un nomadismo inveterato, causano scosse sismiche alla struttura spaziale sedimentatasi, perturbamenti apocalittici, come segnali morse contraddittori che riscrivono, stravolgendone il senso, il messaggio precedente. L'attrito scatenato tra lo spostamento di tali luoghi e l'immobilismo di tutto gli altri spazi è la miccia - *narrative Wick?* - che innesca la reazione dei significati, che inaugura il succedersi a precipizio, tessera di domino dopo tessera di domino, di produzioni originali di senso. Tali *emplacements*

ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis⁴⁵⁵.

Questi luoghi che legano e mettono in comunicazione gli altri luoghi, e allo stesso tempo - proprio permettendo l'esperienza del transito e della trasmissione -, li destrutturano e contraddicono,

⁴⁵⁴ Ivi.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

sono classificati da Foucault in due macro-tipologie, e definite, le une, utopie, le altre, eterotopie. Le utopie sono collocazioni prive di una dimensione spaziale reale, e sono legate allo spazio reale - sociale - da rapporti di analogia o diretta - utopie in senso stretto -, o indiretta - distopie. La seconda categoria di meta-luoghi comprende invece

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁴⁵⁶.

Questi *altrove* riflettono tutti gli altri luoghi eppure, allo stesso tempo - e nello stesso spazio - li scompigliano. E' ciò che fa l'Aleph di Borges e il racconto che lo contiene e, insieme, che non lo può contenere. E' ciò che Foucault chiama *eterotopia*. Lo specchio partecipa delle qualità di entrambe, è utopia ed eterotopia, ma questa sua seconda caratterizzazione che innesca l'esilio e l'anabasi del sé, la pratica della scomposizione e ricombinazione, il gioco linguistico delle intersezioni sul goban-mappa, il mandala gestaltico:

le miroir existe réellement, et il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois

⁴⁵⁶ Ivi.

absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas⁴⁵⁷.

L'eterotopia è quindi la traduzione in termini spaziali *reali* di una forma simbolica, un luogo investito da fasci di significazione, uno spazio che si fa segno, un'allegoria localizzata, <<une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons>>⁴⁵⁸. Foucault individua anche i principi alla base di questa disciplina di alterità spaziali; essi rivelano che le eterotopie sono costrutti antropici, luoghi dell'umano, da sempre e ovunque prodotti dalle comunità per assolvere determinate funzioni simboliche di transito. Nelle società primitive, infatti, tali luoghi altri si configurano come eterotopie di crisi e hanno forma e finalità sacre di protezione e privilegio o di interdizione e esilio. Sono i luoghi del mutamento di collocazione, di metamorfosi dei rapporti tra il sé e la comunità. La società moderna, per Foucault, sostituisce - anche se non del tutto - le eterotopie di crisi con le eterotopie di deviazione. La loro funzione è esclusivamente di detenzione fuori vista, al di là dei confini della planimetria normativa dominante, di tutto ciò che non è stato standardizzato. In questo senso, tali eterotopie sono sempre declinazioni della prigione, luoghi di sospensione. Al carattere più o meno positivo, e comunque dinamico dell'eterotopia di crisi, sembrerebbe succedere la valenza del tutto negativa e immobilizzante dell'eterotopia di deviazione. Tuttavia Foucault, nel secondo principio, afferma che ogni eterotopia non è mai assoluta, ma compartecipa del contesto in cui è attuata. Essa assume cioè il valore di segno e, come lessema, acquisisce la possibilità di essere giocata in situazioni differenti con differenti finalità ed esiti. L'eterotopia sarebbe quindi una componente della metanarrazione che la pronuncia, un luogo-camaleonte, dal metamorfico melange, a seconda del fascio

⁴⁵⁷ Ivi.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

linguistico intenzionale che lo attraversa. Per tale via, si può considerare l'eterotopia una strategia linguistica di significazione deviante. In tal senso, essa gioca un ruolo importante nei testi presi in esame, come è stato in parte mostrato e come si tenterà di fare in modo ancora più analitico nei prossimi capitoli.

Il terzo principio proposto da Foucault riveste particolare interesse. In esso si afferma che l'eterotopia consente la giustapposizione, in un unico luogo realmente individuato, di luoghi molteplici, eterogenei, incompatibili. Essa si configura come <<forme d'emplacements contradictoires>>⁴⁵⁹. La più antica - quasi archetipica - declinazione di questo aspetto dell'eterotopia è accertata da Foucault nel giardino, soprattutto nelle sue origini e configurazioni orientali:

Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde.

Esso, dunque, si costruisce come riflesso del mondo, come sua immagine condensata, sintesi simbolica che riproduce in frammento il senso della totalità. La descrizione rispecchia, nell'illusione prospettica e nel procedimento di riduzione e proiezione ologrammatica, l'arte della cartografia. Il giardino, l'eterotopia come combinazione di frammenti spaziali incompatibili, esprime una mappa frattale e sacra del mondo. Esso ha un'ulteriore variante, ennesimo tassello dell'ologramma, nel tappeto:

Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Ivi.

⁴⁶⁰ Ivi.

La mobilità del tappeto esprime ancora più compiutamente la caratteristica di nesso inscritta nella forma simbolica e materica dell'eterotopia. Il tappeto, che nasce come riproduzione in tessuto del giardino, rende anche più evidente la prossimità tra microcosmo e mappa, tra eterotopia e rappresentazione geografica del mondo. La mappa è il testo che narra in segni l'organicità, la complessità e l'apertura del mondo, o viceversa, la sua inorganicità, la sua sistematicità e la sua chiusura. Tutto dipende, ovviamente, dall'occhio che la disegna. La mappa - come il giardino -

c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde⁴⁶¹.

Nel quarto principio, Foucault connette le eterotopie - infrazioni alla linearità e coerenza dello spazio -, alle eterocronie, vale a dire ellissi lungo l'asse temporale, intermissioni del tempo tradizionale, cronologico. La complicazione di eterocronie ed eterotopie genera tre *altroquando* formalmente divergenti, per quanto, essenzialmente e funzionalmente, simili. A un estremo si situano il museo e la biblioteca, mentre ai loro antipodi si svolge la fiera. Il terzo cronotopo della diversione è una forma ibrida tra i precedenti e corrisponde al villaggio turistico. Il museo e la biblioteca - nella loro flessione moderna - consistono nell'accumulo totalizzante ed esaustivo del tempo, una sintesi generale di tutte le epoche, di tutte le forme, di tutti i ricordi, di tutte le culture, un archivio esaustivo, un'enumerazione universale da raccogliere in un luogo fuori dal tempo stesso, immune alle sue leggi di erosione e dimenticanza. Un luogo-limbo, un labirinto di teche e scaffali grande quanto il mondo e profondo quanto la Storia, *la biblioteca di Babele*:

la Biblioteca è totale, [...] i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici

⁴⁶¹ Ivi.

(numero, anche se vastissimo, non infinito) cioè tutto ciò che è dato di esprimere, in tutte le lingue. Tutto⁴⁶².

Una biblioteca <<illimitata e periodica>>⁴⁶³ che sia la concretizzazione spaziale di ogni linguaggio mai parlato dall'uomo, la conservazione di tutti i significati che si siano mai dati, il luogo della *Mnemosyne* warburghiana.

La fiera, al contrario, è il luogo di incontro e di immersione nell'effimero, nel saltuario, nella precarietà del momento. Qui confluisce tutto ciò che è futile, non degno di essere ricordato, passeggero, incoerente, bizzarro. A tale descrizione corrispondono anche i millesimi della *Vie mode d'emploi - romans*, luoghi determinati in cui si accumulano oggetti, *souvenir*, in cui confluiscono alternativamente flussi d'umano, ma che poi, inevitabilmente, sono abbandonati, vasi comunicanti del *tempus fugit*. E' ciò che avviene, per esempio, del salone di Winckler, in cui i residui corrispondono a <<ce qui reste quand il ne reste rien>>⁴⁶⁴:

tout est parti aujourd'hui, évidemment: le bahut, les chaises, la table, le plafonnier, les trois reproduction encadrées. Valène ne se souvient avec précision que de l'une d'entre elles: elle représentait *Le Grand Défilé de la Fête du Carrousel*⁴⁶⁵.

La corrente della vita trascorre quindi da luogo a luogo, traslocando con sé, a volte smarrendo o consumando, concrezioni di oggetti e di ricordi. Come il fenomeno di formazione dell'oolite - per accumulo materico progressivo garantito dal rotolio costante impresso dal fluido -, rappresentato più volte nel romanzo di Thomas Pynchon. Così Jonas Everybeet, cristalloscopista, spiega la risultante macroscopica e invisibile di tale processo:

⁴⁶² J. L. Borges, *Finzioni*, cit., p. 73.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶⁴ G. Perec, *La vie mode d'emploi - romans*, cit., p. 51.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

"Anyone's Guess what they're for. And then your own projected Row of Oolite Shafts. Perfectly lin'd up with the Spin of the Earth. Suggestive, anyhow."⁴⁶⁶

Una visione ologrammatica di moto perpetuo integrato, *tutto si muove*, e procede in uno spazio aperto, *davvero galileiano*. E proprio il transito continuo tra luoghi, il segno che passa, che a volte indugia, ma mai permane, è *poiesis*. <<Of what?>>⁴⁶⁷, chiede Mason,

"Think of Mr. Franklin's Armonica. Rather than a Finger circling upon the stationary Rim of Glass, the Finger keeps still, whilst the Rim rotates. As long as there is movement *between* the two, a note is produc'd. Similarly, this Oölite Array, at this Latitude, will be spun along at more than seven hundred miles per hour,- spun thro' the light of the Sun, and whatever Medium bears it to us. What arises from this? What Music?"⁴⁶⁸

Il movimento produce musica. E' il medium per l'espressione. Le eterotopie costituiscono i luoghi che permettono il passaggio e, dunque, la *musica*. Non a caso, infatti, Mr. Everybeet si è unito - ennesima *concrezione* - alla compagnia di Mason e Dixon allo scopo di

locate, here and there across the Land, *Island* in Earth's Magnetic Field,- *Anomalies* with no explanation for being where they are,- other than *conscious invention*⁴⁶⁹.

Everybeet cerca eterotopie nel campo magnetico terrestre, infrazioni del *continuum*, oasi di discreti, luoghi nomadi che

⁴⁶⁶ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 442.

⁴⁶⁷ Ivi.

⁴⁶⁸ Ivi.

⁴⁶⁹ Ivi. Il corsivo è mio.

consentano il transito da luogo a luogo, la comunicazione, l'*Armonica*.

La vie mode d'emploi - romans, rappresenta anche l'attimo che precede l'eterotopia della festa: gli Altamont infatti stanno organizzando per la sera del ventitre giugno,

la réception annuelle qu'ils donnent dans leur grand appartement [...] il en va ainsi chaque année, et les Altamont lui [Hutting] rendent la pareille pour les fêtes souvent somptueuses que le peintre donne, presque chaque trimestre, dans son atelier⁴⁷⁰.

Questi ricevimenti movimentano i rapporti tra i millesimi, contribuiscono a mescolare inquilini, oggetti, souvenir e progetti eterogenei, secondo una strategia opposta a quella del racconto *Entropy*⁴⁷¹ di un giovane Pynchon: lì il protagonista tentava di eludere l'erosione termodinamica cui è sottoposta la comunicazione tra umani sigillando il sistema. Fallendo. Ed è un passero, con la sua danza-volo labirinto-grafica, a infrangere la chiusura che è comunque sterilità. Nel caseggiato di Perec, all'opposto, l'erosione coinvolge ogni millesimo, perché il sistema è aperto e, anzi, la focalizzazione dello sguardo narrativo pare proprio rivolta a cogliere il pulviscolo memoriale ed esperienziale, cronotopico, generato dal passaggio, dalla transizione entropica da un massimo di organizzazione a un massimo di disorganizzazione. Se museo e biblioteca sono i luoghi della memoria, le feste e le fiere sono piuttosto i luoghi della *meraviglia*, cioè dell'incontro estemporaneo con l'alterità. Accade ciclicamente tra i due compagni d'impresa, Mason e Dixon, assolutamente diversi e, per ciò, <<marveling>>⁴⁷² l'un l'altro, <<as a Fair-goer might at some Curiosity of Nature>>⁴⁷³. A finisterrae, entrambi entrano in

⁴⁷⁰ G. Perec, *La vie mode d'emploi - romans*, cit., p. 59.

⁴⁷¹ Cfr. T. R. Pynchon, *Entropy* (1960) in *Slow Learner*, 1984, trad. it. *Un Lento Apprendistato*, e/o, Roma, 1988.

⁴⁷² T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 70.

⁴⁷³ Ivi.

contatto con una festa permanente, con un'eterotopia entro la cui landa tutto il quotidiano è rivelato nella sua precarietà:

Ev'ryday life as they live it here, being what Hell's colonials have for Routs and Ridottoes⁴⁷⁴.

Ancora, nel XXIX capitolo della *Vie, Troisième droite, 2*, ci si trova di fronte ai resti di una festa:

le grand salon de l'appartement du troisième droite pourrait offrir les images classiques d'un lendemain de fête⁴⁷⁵.

Questa tessera del puzzle del palazzo è interessante perché raccoglie, oltre alle - *potenziali*... - vestigia della festa passata, un'altra forma di eterotopia, <<une bibliothèque>>⁴⁷⁶, che tra l'altro, include a matrisca un'ulteriore manifestazione eterotopica, un trompe l'oeil:

la partie centrale [della biblioteca] est en réalité une porte peinte en trompe-l'oeil. Par cette porte, à demi ouverte, on aperçoit un long corridor dans lequel s'avance une jeune fille⁴⁷⁷.

Il luogo della festa è stato abbandonato, ma esso è aperto su altri luoghi, più o meno immaginari; ogni spazio racchiude sempre orizzonti <<en abîme>>⁴⁷⁸, più o meno finzionali, da cui deviare la prospettiva, lungo cui precipitare lo sguardo, panorami di passaggio, localizzati da coordinate di fuga.

Infine, l'ultima forma di eterotopia segnalata da Foucault, è il villaggio turistico che consente, entro i propri confini, l'abolizione del tempo della modernità e delle ere passate per un

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷⁵ G. Perec, *La vie mode d'emploi - romans*, cit., p. 168.

⁴⁷⁶ *Ivi.*

⁴⁷⁷ *Ivi.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 170.

affondamento nel tempo delle origini, in un'analessi istantanea fino al momento della nascita della specie.

Qualcosa di vagamente simile ricorre nel capitolo XXV della *Vie*. Non si tratta di un villaggio turistico polinesiano, ma di uno sprofondamento prospettico, per quanto riguarda la cronologia europea di pochi decenni, per quanto riguarda la *durata* antropologica, di ere. Dalla sala da pranzo degli Altamont, <<spécialement aménagée en fonction de la grande réception qui va bientôt à s'y donner>>⁴⁷⁹, si risale - come passando per un trompe l'œil sulla parete o per un *abîme* narrativo - alla storia del precedente inquilino dell'appartamento. Questi, tale Marcel Appenzell, etnografo, ha compiuto nel 1932 una spedizione scientifica a Sumatra, per incontrare la tribù degli Orang-Kubu,

*afin de prendre par ce moyen une vue concrète de la nature profonde de l'Homme*⁴⁸⁰,

per scorgere la stratificata diacronia della *socialità* <<qui définit la condition humaine>>⁴⁸¹. Il ritorno, però, non si compie. Nonostante la volontà del turista etnologo, la tribù rifiuta il viaggiatore spazio-temporale. I Kubu, <<"ceux qui se défendent">>⁴⁸², <<mystérieux "Fils de l'Intérieur">>⁴⁸³, emigrano in lande sempre meno ospitali e umane pur di sfuggire a quell'innesto non richiesto, giudicato termodinamicamente nocivo, forse mortifero.

Questa dialettica di apertura/chiusura del luoghi introduce il quinto principio dell'eterotopologia di Foucault:

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁸¹ *Ivi.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 141.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 144.

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables⁴⁸⁴.

Secondo tale discriminazione, Foucault classifica le eterotopie di esclusione, in cui è possibile accedere e - eventualmente uscire - solo in seguito a determinati condizioni. Un esempio è costituito dalla prigione.

Ci sono poi eterotopie create appositamente per lo svolgimento di particolari *riti di purificazione*, cui si accede e si esce sempre in seguito allo specifico verificarsi di condizioni, precetti e prerequisiti. Un esempio ne è l'*hammam*, ma anche la prigione, vi si trova particolarmente contigua. La differenza, in questo caso, consta nel grado di inoppugnabilità della norma che presiede alla purificazione stessa.

Infine, Foucault localizza delle eterotopie che, all'apparenza, sono delle pure aperture, e tuttavia celano meccanismi di esclusione. Come esempi, Foucault riporta le eterotopie rappresentate dai moderni motel statunitensi o dalle antiche camere per gli ospiti delle fattorie latino-americane: chiunque può entrarvi liberamente, chiunque dunque può esservi accolto, eppure egli è relegato a essere ospite, assolutamente escluso dall'accesso alle altre stanze della casa, dal contatto con la famiglia.

L'ultimo principio, il sesto, nell'articolazione di Foucault, corrisponde all'elemento cruciale, anche in rapporto al presente lavoro di ricerca. E' il principio che definisce la funzione che lega le eterotopie agli altri luoghi. Esse sono costituite al fine di mettere in relazione poli estremi, il luogo e l'*altroluogo*, lo spazio del quotidiano e uno spazio di eccezione, la planimetria del confortante e la mappa dell'inquietante.

Tale funzione è attuata secondo due opposte modalità. La prima individua quelle rappresentazioni eterotopiche di spazi che

⁴⁸⁴ M. Foucault, *Dits et écrits, Des espaces autres*, cit., p. 48.

ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée⁴⁸⁵.

E' l'eterotopia del trompe l'œil, l'eterotopia dell'illusione che, palesemente ingannando, rivela per contrasto la menzogna nascosta. E' il luogo che rappresenta spazialmente le prospettive e le finalità alla sua origine, al pari delle strategie previste e agite, allo scopo di divellere la falsa patina di naturalezza e immediatezza agli spazi celatamente ingannevoli.

La seconda modalità di eterotopia funzionale opera invece

créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon⁴⁸⁶.

E' questa l'eterotopia che Foucault definisce *di compensazione*. Essa è strategica, nel senso che ha svolto un ruolo storico fondamentale nell'organizzazione stessa dello spazio terrestre. Foucault, infatti, ne individua la massima rappresentazione nella forma delle colonie che, di fatto, hanno contribuito a esportare pezzi di spazio europei negli altri continenti. Esse cioè sono state il frutto dell'esportazione delle modalità di rappresentazione e produzione effettiva - europea - dello spazio, più o meno idealizzata, più o meno razionalizzata, ma sempre fortemente intenzionata e graduata. Foucault cita le colonie puritane del Nord America e le colonie gesuitiche del Sud America, notando come esse abbiano rappresentato il tentativo di edificare luoghi perfetti. Tali eterotopie hanno di fatto consentito la fondazione di società che, proprio nel proporsi come alternative al degrado del resto del mondo, hanno individuato la loro genesi, la loro struttura, il proprio scopo epigenetico. Tuttavia, lo stesso Foucault rileva come

⁴⁸⁵ Ivi.

⁴⁸⁶ Ivi.

la chrétienté marquait ainsi de son signe fondamental l'espace et la géographie du monde américain⁴⁸⁷.

Corrisponde allo stesso marchio che Zarpazo, il Lupo di Gesù, nel romanzo di Pynchon, intende imprimere - *ha impresso?* - sul suolo dell'America, <<the brute simplicity of the Cross upon Calvary>>⁴⁸⁸.

Le eterotopie, in quanto luoghi che comunicano, sono sempre segni a disposizione di chi li costruisce o li attraversa o li gioca nel campo discorsivo della negoziazione dei significati. Esse possono costituire luoghi di fuga e liberazione o, nello stesso spazio, luoghi di immobilizzazione e segregazione. Anche l'ultima immagine con cui Foucault chiude il suo intervento è un'immagine duplice. Egli individua nel naviglio l'eterotopia per eccellenza:

le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins⁴⁸⁹.

La nave risulta il concretamento percepibile e utilizzabile della funzione eterotopica. Essa è il luogo mobile che transita nomade per gli spazi, siano essi fisici, sociali, culturali, immaginali. La nave, infatti, si muove - da sempre - attraverso mappe, e la sua possibilità di raggiungere spazi *reali* è affidata totalmente alla sua capacità di leggere e interfacciarsi e percorrere spazi *rappresentati*. E' anzi seguendo i suoi movimenti, la sua danza marina - specchio della danza delle stelle - che la

⁴⁸⁷ Ivi.

⁴⁸⁸ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 522.

⁴⁸⁹ M. Foucault, *Dits et écrits, Des espaces autres*, cit., p. 49.

geografia ha esteso su tutta la superficie terrestre la sua mappa, quasi fossero davvero, le navi, i vettori dinamici sospingenti gli orli dei portolani a stendersi ovunque, come mostrano le incisioni che le raffigurano proprio in quella posizione di estremità angolare.

L'ambiguità è data dal fatto che quelle stesse navi sono state

le plus grand instrument de développement économique, mais la plus grande réserve d'imagination⁴⁹⁰.

Per il loro tramite, cioè, lo spazio euclideo e cartesiano europeo ha imposto il suo segno unificatore sulla molteplicità disomogenea dei luoghi, ha compiuto *la Obra* del Lupo di Gesù, vale a dire la riduzione *brutale* della Terra a scacchiera imperiale sottoposta all'Autorità che l'ha divisa e la comanda.

Allo stesso tempo, tuttavia, la nave è il luogo dell'immaginazione che crea costantemente lo sfondamento spaziale, che apre sempre nuovi abissi di fuga, che punta all'arco dell'orizzonte, seguendo la mappa galileiana dello spazio come alfabeto infinito.

Sea voyages in those days being the standard Treatment for Insanity, my Exile should commence for the best of Medical reasons⁴⁹¹.

⁴⁹⁰ Ivi.

⁴⁹¹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 10.

Capitolo 2

Cartografie e Scacchiere

Le città invisibili

Italo Calvino pubblica *Le città invisibili* nel novembre del 1972 per l'editore Einaudi di Torino⁴⁹². Il testo è tradotto in inglese da William Weaver per la Harcourt Brace & Company nel 1974⁴⁹³ e in francese da Jean Thibaudeau per le edizioni Seuil nel gennaio del medesimo anno⁴⁹⁴.

E' lo stesso autore a rivelarci tracce del processo di composizione del suo testo, nella presentazione alle *Città invisibili* dell'edizione Oscar Mondadori⁴⁹⁵:

Il libro è nato un pezzetto per volta, a intervalli anche lunghi, come poesie che mettevo sulla carta, seguendo le più varie ispirazioni. Io nello scrivere vado a serie: tengo tante cartelle dove metto le pagine che mi capita di scrivere, secondo le idee che mi girano per la testa, oppure soltanto appunti di cose che vorrei scrivere⁴⁹⁶.

⁴⁹² Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972, Einaudi, Torino.

⁴⁹³ Italo Calvino, *Invisible cities*, trad. ingl. di William Weaver, 1974, Harcourt Brace & Company, Orlando, Florida.

⁴⁹⁴ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, trad. fr. di Jean Thibaudeau, 1974, Éd. du Seuil, Paris.

⁴⁹⁵ Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1993, Mondadori, Milano. Il testo italiano della *Presentazione*, in buona parte inedito in Italia, è basato su due interventi del 1972-1973 di una conferenza tenuta da Calvino in Inglese, il 29 Marzo 1983, agli studenti della Graduate Writing Division della Columbia University di New York (pubblicata con il titolo *Italo Calvino on Invisible Cities* nel n. 8, 1983, pp. 37-42, della rivista letteraria americana <<Columbia>>; parti del testo italiano, col titolo *Le Città Invisibili Felici e Infelici*, uscirono in <<Vogue Italia>>, n. 253, Dicembre 1972, pp. 150-51.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. V.

Già in questa sua dichiarazione, Calvino manifesta con chiarezza che fin dai momenti preliminari di pensiero e di stesure più o meno provvisorie, l'opera *in fieri* si andava caratterizzando per la sua essenziale struttura a moduli (*un pezzetto per volta; a intervalli; come poesie; a serie*) e pure, per certi versi, per la sua forma come di diario. Diario di viaggio in senso lato, certo, intendendo cioè per viaggio l'errare della mente dietro a osservazioni, scoperte, pensieri divaganti e penetranti sul mondo, su se stesso, sulla propria opera di scrittore e sui complessi rapporti che collegano e co-determinano tutti questi aspetti (*seguendo le più varie ispirazioni; le pagine che mi capita di scrivere; secondo le idee che mi girano per la testa; appunti*). Definire *Le città invisibili* un diario di viaggio - di secondo, se non persino di terzo grado, una riflessione cioè a più livelli sulle possibilità e modalità stesse di una narrazione di viaggio o di percezione (sincronica?) di spazio - partendo solo dalle prime righe della *Presentazione* è certo prematuro, eppure le parole dell'autore sembrano suggerirlo:

Così mi sono portato dietro questo libro delle città negli ultimi anni, scrivendo saltuariamente, un pezzetto per volta, passando attraverso fasi diverse. [...] Era diventato un pò come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni; tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni d'arte che visitavo, le discussioni con gli amici⁴⁹⁷.

Ogni contatto di Calvino durante il *work in progress* della sua opera, pare venire proiettato all'interno della struttura musiva di ciò che diventerà *Le città invisibili*, codificato in tassello e trascritto secondo le modalità narrative di rappresentazione spaziale scelte dall'autore per tracciare la sua particolare, frammentaria, fantastica topografia urbana. Il diario si presenta come la registrazione - non certo in presa diretta, ma doppiamente mediata - dei tentativi di localizzazione che Calvino

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. VI.

compie in relazione al mondo in cui è inserito, una realtà intessuta a sua volta di relazioni e di mediazioni scalari. I pezzi del libro, raccolti progressivamente - per accumulo - in cartelle, sono i luoghi - le particolari configurazioni cioè di relazioni e mediazioni - attraversati e fissati da Calvino, l'itinerario a balzi ed ellissi che costituisce la prima forma di incontro e rielaborazione tra percezione e percepito, tra atto, effetto e residui della percezione. Le serie stesse, tuttavia, sono mobili, sottoposte a revisioni nel titolo, nell'organizzazione, nella composizione, nelle finalità sia interne che in corrispondenza a tutte le altre e ogni loro singola tessera vaga più volte da una serie all'altra.

Questa volta fin da principio avevo messo in testa a ogni pagina il titolo d'una serie [...]; una quarta serie l'avevo chiamata *Le città e la forma*, titolo che poi si rivelò troppo generico e finì per essere spartito tra altre categorie⁴⁹⁸.

Lo scrupolo di Calvino riguardo a questo titolo appare legittimo, più che potenziale denominazione ennesima di una singola serie, *Le città e la forma* emerge come appellativo possibile dell'insieme di tutte le serie, se non persino del progetto narrativo cui l'autore si sta dedicando. *Le città invisibili* tratta proprio della *forma* secondo cui è possibile o impossibile la rappresentazione-percezione dello spazio di conoscenza ed espressione, sia esso Impero o mondo, Città o Deserto, Inferno o qualcosa che a Esso si oppone.

Per un certo tempo, andando avanti a scrivere città, ero incerto tra il moltiplicare le serie, o restringerle a pochissime [...], o farle sparire tutte. Tanti pezzi non sapevo classificarli e allora cercavo delle definizioni nuove. [...] Altre serie dapprincipio non le avevo previste: sono saltate fuori

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. VII.

all'ultimo, ridistribuendo pezzi che avevo classificato altrimenti⁴⁹⁹.

I criteri stessi delle ri-distribuzioni (*troppo generico; moltiplicare o restringere; non sapevo classificarli; definizioni nuove*) rispondono al chiaro intento, da parte di Calvino, di costruire un modello testuale quanto più fedele, dettagliato, rappresentativo possibile del proprio personale prospetto di città-immagini. E la pratica di ri-composizione rivela l'obiettivo basale dell'autore, che non consiste in una semplice, diretta, univoca esposizione di viaggio, ma mira a riprodurre un'immagine, in forma di esperienza di lettura, del compendio di possibilità e aporie insite nel proponimento di compiere-comprendere-comunicare l'evento del contatto - *scritto e non scritto*, percepito e impercettibile - tra soggetto e mondo, tra volontà di conoscere e impotenza in mezzo al labirinto. *Le città invisibili* è un modello in scala di questo spazio incognito e allo stesso tempo si propone come campo di probabilità di attraversamenti significanti. Il lavoro di ripensamento attuato da Calvino punta proprio a far emergere dal caos possibilità di ordine, microcosmi discontinui, intermittenti, ma in qualche modo forse essenziali.

Ma tutte queste pagine insieme non facevano ancora un libro: un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori. Qualcuno di voi mi può dire che questa definizione può valere per un romanzo a intreccio, e non per un libro come questo, che si deve leggere come si leggono i libri di poesie, o di saggi, o tutt'al più di racconti. Ebbene, voglio appunto dire che anche un libro così, per essere un libro, deve avere una costruzione, cioè vi si deve poter scoprire un intreccio, un itinerario, una soluzione⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Ivi.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. VI.

Dopo aver focalizzato l'attenzione sul livello metanarrativo, Calvino conferma la centralità del modello del diario di viaggio nella costruzione del livello diegetico:

Le città invisibili si presenta come una serie di relazioni di viaggio che Marco Polo fa a Kublai Kan imperatore dei Tartari. (Nella realtà storica, Kublai, discendente di Gengis Kan, era imperatore dei Mongoli, ma Marco Polo nel suo libro lo chiama Gran Kan dei Tartari e tale è rimasto nella tradizione letteraria)⁵⁰¹.

Il raddoppio speculare del diario - racconto di viaggio tra Marco Polo e Kublai e allo stesso tempo racconto di viaggio tra testo e lettore, ma pure, tramite la *Presentazione*, tra autore e opera - non esaurisce però la progressione (precipitazione?) delle scale rappresentative da attraversare. Infatti Calvino prosegue:

Non che mi sia proposto di seguire gli itinerari del fortunato mercante veneziano che nel Duecento era arrivato fino in Cina, e di là, come ambasciatore del Gran Kan, aveva visitato buona parte dell'Estremo Oriente. Adesso l'Oriente è un tema che va lasciato ai competenti, e io non sono tale. Ma in tutti i secoli ci sono stati poeti e scrittori che si sono ispirati al *Milione* come a una scenografia fantastica ed esotica: Coleridge in una sua famosa poesia, Kafka nel *Messaggio dell'Imperatore*, Buzzati nel *Deserto dei Tartari*. Solo *Le Mille e una notte* possono vantare una sorte simile: libri che diventano come continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell'«altrove», oggi che l'«altrove» si può dire che non esista più, e tutto il mondo tende a uniformarsi⁵⁰².

Già il viaggio di primo grado non è in Oriente, o almeno non nell'Oriente che visitatori, turisti, orientalisti vari possono raggiungere e percorrere acquistando un pacchetto vacanze all-

⁵⁰¹ *Ibid.*, pp. VII-VIII.

⁵⁰² *Ibid.*, p. VIII.

inclusive. L'Oriente da attraversare è un luogo doppio, un *topos*, un continente mediato da racconti (e non resoconti), un territorio che è l'immagine variamente (fantasticamente) rifratta di un territorio. Le sue coordinate lo situano, o meglio lo dislocano, in una zona d'indeterminazione che si trova al crocevia tra *medium* più o meno opachi, più o meno polarizzati, di rappresentazione. Lo spazio in cui trascorrere non è una realtà fisica, ma un'immagine a strati differenti di raffigurazione, un estratto nucleare dall'enciclopedia delle narrazioni possibili sullo spazio. Il testo calviniano rappresenta la focalizzazione dello sguardo su un punto di quell'enciclopedia a struttura frattale, il ghirigoro emergente di un ipertesto sconfinato di cui Calvino accenna appena i discreti più adiacenti da cui il suo getta disvelando in modi nuovi gli altri. Lo spazio stesso delle *Città invisibili* è quindi un meta-spazio, una rappresentazione di spazio, uno spazio altro, un'eterotopia narrativa che rappresenta, contesta e sovverte la percezione inconsapevole, imposta, *uniformata* dello spazio. A questo racconto dello spazio rappresentato-rappresentante, eteronomo-autonomo, normalizzato-deviante, Calvino assegna una configurazione analitica:

E' sulla base del materiale che avevo accumulato che ho studiato la struttura migliore, perché volevo che queste serie si alternassero, si intrecciassero, e nello stesso tempo il percorso del libro non si distaccasse troppo dall'ordine cronologico in cui i singoli pezzi erano stati scritti. Alla fine ho deciso di fissarmi su 11 serie di 5 pezzi ciascuna, raggruppati in capitoli formati da pezzi di serie diverse che avessero un certo clima in comune. Il sistema in cui le serie si alternano è il più semplice possibile, anche se c'è chi ci ha studiato molto per spiegarlo⁵⁰³.

Il diario di viaggio per eterotopie illustrato nelle *Città invisibili*, composto per accumulo di materiali multiformi, è sottoposto da parte dell'autore a un processo di riduzione

⁵⁰³ *Ibid.*, p. VII.

calcolata, cioè a una proiezione in un modello combinatorio ben preciso che risolva la complessità in struttura, per mettere a contatto esperibile *caos* e *cosmos*, labirinto e percorso. L'estemporaneo e il discontinuo propri del frammento sono iscritti all'interno di un progetto di catalogazione e inveroamento, in cui però l'orizzonte di verità è raggiunto non superando, ma percorrendo e ri-percorrendo una duplicità - un'indecisione - costante e replicata a ogni livello e in ogni singolo tassello di questo *continuum* modulare calviniano. La costruzione modulare, individuata da un accurato schema che coordina in una progettazione organica ogni singolo elemento del testo, avvicina e trapassa in qualche modo la rappresentazione dello spazio proposta dal testo dalla forma del diario di viaggio alla forma, schematica e proiettiva, della mappa. Se, infatti, si assegna al termine *mappa* il senso comune di *schema* o *prospetto dettagliato di una situazione o di un dato fenomeno*⁵⁰⁴, la pertinenza con l'operazione messa in atto da Calvino è evidente, tenendo presente che la *situazione* è la percezione-riproduzione delle eterotopie e il *fenomeno* è il testo narrativo nella sua densità stratificata di superfici sia interne sia esterne all'opera stessa. Ma anche scegliendo per la parola *mappa* l'accezione tecnico-specialistica propria della cartografia - *rappresentazione planimetrica dettagliata di una zona di terreno*, dove per *rappresentazione planimetrica* si intende *la proiezione di un terreno su un piano di riferimento orizzontale o la raffigurazione grafica in scala di un luogo, di un edificio e sim.*⁵⁰⁵ - il senso non si discosta di molto dalla strategia compositiva di Calvino. La scelta di comporre il materiale narrativo secondo una struttura combinatoria di tipo dispositivo (a differenza delle combinatorie generative utilizzate in altri testi, ad esempio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) mira esattamente ad organizzare il succedersi dei moduli discreti e

⁵⁰⁴ Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, 2000, Paravia, Torino.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

finzionali precedentemente raccolti, in un percorso. Il procedimento combinatorio, in questo caso, non produce il testo, ma ordina in <<un itinerario>> i <<continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell'*altrove*>>. La combinatoria dispositiva approntata da Calvino in uno schema reticolare - mappa a posteriori che l'autore disegna per rendere percorribile ed esperibile l'eterotopia delle *Città invisibili* - comprende cinquantacinque città, incasellate nel piano individuato dai due assi della divisione in capitoli (nove, ognuno aperto e chiuso dalla cornice dialogica tra Marco Polo e il Gran Kan, diciotto in tutto) e della suddivisione in categorie tematiche (undici, da "Le città e la memoria. 1" a "Le città nascoste. 5", passando per "Le città e il desiderio", "Le città e i segni", "Le città sottili", "Le città e gli scambi", "Le città e gli occhi", "Le città e il nome", "Le città e i morti", "Le città e il cielo", "Le città continue", secondo una progressione disvelatrice che pare tendere dall'atto generativo primevo del senso, quello memoriale, al senso ritrovato, che prima era - è ancora? - celato)⁵⁰⁶. Il primo e il nono capitolo contengono ciascuno dieci città; i capitoli dal secondo all'ottavo contengono invece ognuno cinque città. L'ordine di incastro e successione delle categorie tematiche, secondo le parole dell'autore, è semplice:

Il sistema con cui le serie si alternano è il più semplice possibile, anche se c'è chi ci ha studiato molto per spiegarlo⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ Cfr. lo schema costruito da Claudio Milanini, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 130-31; Pier Vincenzo Mengaldo propone invece un accostamento con lo schema metrico della sestina lirica, le cui proprietà combinatorie sono note (cfr. *L'arco e le pietre* (1973), in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980).

⁵⁰⁷ Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. VII.

Esso segue una sorta di progressione "a cascata". Secondo Milanini la struttura può essere formalizzata in uno schema di questo tipo:

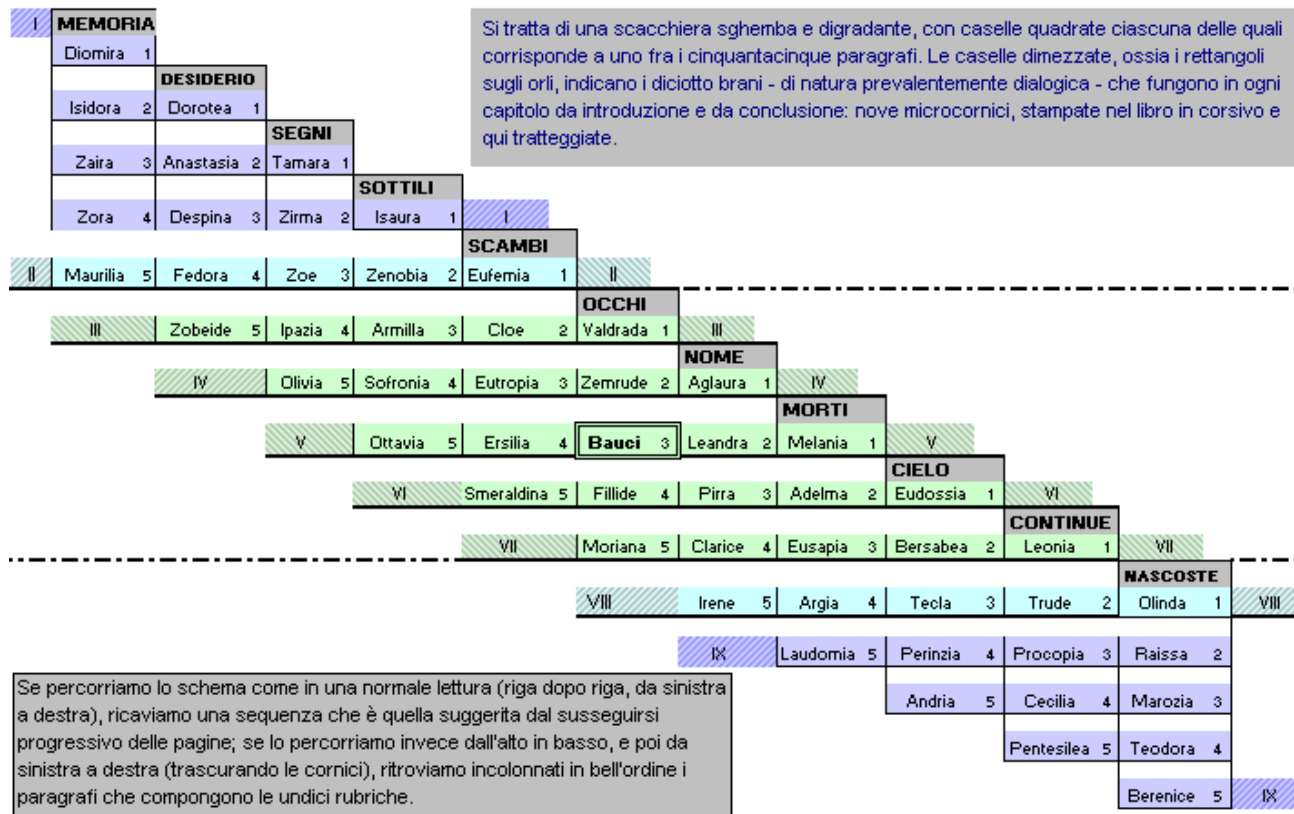


Fig. 1⁵⁰⁸.

Milanini suggerisce persino l'ipotesi che un reticolo simile a quello da lui tratteggiato corrisponda al disegno tracciato probabilmente da Calvino su un foglio per chiarire e predisporre l'ordine finale del suo testo. E l'immagine, per quanto indimostrabile, di Calvino intento a proiettare in diagramma la complessità delle sue *Città invisibili*, sembra avvicinarlo davvero a un cartografo che traduce in mappa, in linguaggio grafico-simbolico, impressioni, esperienze e misurazioni del viaggio appena compiuto. Mappa tutta particolare, certo, in cui l'astrazione grafica, matematica, geometrica, tenta di

⁵⁰⁸ C. Milanini, *Arte combinatoria e geografia mentale: Il castello dei destini incrociati e Le città invisibili*, in C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Calvino*, Garzanti, 1990.

esemplificare all'essenza, di fissare quasi in postulato comunicabile l'esperienza della conoscenza. Attraverso essa è come se il meta-discorso calviniano cerchi di pervenire all'identificazione del concetto primitivo, euclideo nella sua perspicuità rappresentativa, sottostante alla pratica di contatto Io-Mondo (scritto e ri-scritto). Milanini divide il grafico da lui individuato in tre fasce orizzontali, scorgendo in questo ulteriore procedimento di semplificazione per frammentazione - seguendo quindi il metodo di lavoro rivelatoci dallo stesso Calvino - un'altra forma possibile della struttura delle *Città invisibili*:

I paragrafi inclusi nei due capitoli d'apertura compongono una matrice triangolare inferiore, quelli inclusi nei due capitoli ultimi una matrice triangolare superiore; e nel mezzo s'incunea una losanga, sempre d'ordine 5×5^{509} .

Barenghi ipotizza, facendo sempre riferimento al piano aritmetico, che forse l'incrocio tra le cinquantacinque città descritte e i nove capitoli delle descrizioni raffiguri, tramite "la topica somma di sessantaquattro (55+9) l'idea latente di una scacchiera"⁵¹⁰. Secondo Barenghi, inoltre, anche le undici rubriche all'interno delle quali le cinquantacinque città sono catalogate si avvicinano secondo un criterio di alternanza scalare:

Le città e la memoria,
Le città e il desiderio,
Le città e i segni,
Le città sottili,
Le città e gli scambi,
Le città e gli occhi,

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ M. Barenghi, *Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono*, "Quaderni piacentini", 1984.

Le città e il nome,
Le città e i morti,
Le città e il cielo,
Le città continue,
Le città nascoste

Zancan ricorda che l'opera è composta da nove capitoli numerati progressivamente in cifre romane, ognuno introdotto e concluso da ritagli di dialogo riportati in corsivo e senza alcun titolo, indicati nell'indice con cinque puntini di sospensione. I capitoli I e IX contengono ognuno dieci profili titolati di altrettante città; i capitoli intermedi (II-VIII) ne contengono ognuno cinque. I cinquantacinque capitoli mostrano undici titoli - ognuno ripetuto cinque volte - che individuano altrettante serie, al cui interno le cinquantacinque città si suddividono in undici *forme*. Ciascuna serie riunisce cinque città numerate progressivamente in cifre arabe.

Ogni città è quindi definita da tre parametri: il capitolo, la serie, il numero d'ordine. I capitoli II-VIII contengono ognuno cinque città di una serie diversa, i cui numeri d'ordine decrescono da cinque a uno: la prima città, dunque, esaurisce; l'ultima invece apre una serie. Il primo capitolo innesca questo meccanismo in base al quale le serie si avvicendano secondo un criterio di alternanza scalare e porta la prima (*Le città e la memoria*) al livello di quattro; la seconda (*Le città e il desiderio*) a tre; la terza (*Le città e i segni*) a due; la quarta (*Le città sottili*) a uno: il dieci è dato da: $4+3+2+1$. L'ultimo capitolo, speculare al primo, completa tutte le serie portando al livello di cinque l'ottava (*Le città e i morti*) con un'occorrenza; la nona (*Le città e il cielo*) con due; la decima (*Le città continue*) con tre; l'undicesima (*Le città nascoste*)

con quattro: il dieci è dato da 1+2+3+4. Nell'insieme dei capitoli il numero periodico è il quattro⁵¹¹.

Lavagetto riconosce nelle cinquantacinque narrazioni di città, ripartite in nove gruppi e distribuite su undici temi l'ordine rigoroso impresso da Calvino alla sua *materia*:

Dieci "carte" nel primo e nel nono gruppo, cinque negli altri, con alternanza dei temi che vengono lasciati cadere quando, proposti per la quinta volta, lasciano campo a un nuovo tema. Immaginando di contrassegnare ogni tema con una lettera dell'alfabeto, e conservando la numerazione di Calvino, il sistema può essere rappresentato graficamente come un trapezio isoscele che appoggia sulla base minore:

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----|
| A1 | A2 | A3 | A4 | A5 | B5 | C5 | D5 | E5 | F5 | G5 | H5 | I5 | L5 | M5 |
| | B1 | B2 | B ³ | B ⁴ | C ⁴ | D ⁴ | E ⁴ | F ⁴ | G ⁴ | H ⁴ | I ⁴ | L ⁴ | M ⁴ | |
| | | C ¹ | C ² | C ³ | D ³ | E ³ | F ³ | G ³ | H ³ | I ³ | L ³ | M ³ | | |
| | | | D ¹ | D ² | E ² | F ² | G ² | H ² | I ² | L ² | M ² | | | |
| | | | | E ¹ | F ¹ | G ¹ | H ¹ | I ¹ | L ¹ | M ¹ | | | | |

Questo schema calcolato, chiuso e teso a realizzare una perfetta simmetria, porta in luce la volontà sistematica di Calvino e insieme invita a esperire una serie di combinazioni o di ordini di lettura: possiamo seguire Calvino e leggere una colonna dopo l'altra e dall'alto in basso; ma possiamo anche rovesciare l'ordine di lettura, partendo da destra e risalendo: M1..., M2..., M3..., M4..., M5 ... ; oppure possiamo scendere con l'indice lungo il lato sinistro del trapezio e percorrerne verso destra la base minore; oppure possiamo partire da C1 nella terza fila, spostarci di due caselle verso destra e poi risalire in diagonale fino a C5 nella prima fila; o possiamo leggere tutte le file in senso orizzontale. O ancora possiamo tentare altre strade: immaginare di trovarci al centro di un labirinto e cercare di uscirne seguendo una linea continua; oppure

⁵¹¹ M. Zancan, *Le città invisibili di Italo Calvino*, in *La letteratura Italiana*, Einaudi, vol. X.

rimescolare le carte; o andare alla ricerca di una singola carta; o proporre nuove figure⁵¹².

Mengaldo propone un ulteriore sguardo analitico dei nove segmenti, sempre in qualche modo aritmetico, ma di una matematica già compromessa con la letteratura, secondo cui gli estremi contengono dieci città e gli intermedi cinque. Se si accantonano i dialoghi di commento e di raccordo della cornice, e si designano con le lettere dell'alfabeto le undici serie (A = *Le città e la memoria*, M = *Le città nascoste*) e con i numeri arabi progressivi, come nel libro, le successive occorrenze di ogni città della serie (sempre cinque), si ha questo schema:

A1A2B1A3B2C1A4B3C2D1; A5B4C3D2E1; B5C4D3E2F1; C5D4E3F2G1;
D5E4F3G2H1; E5F4G3H2I1; F5G4H3I2L1; G5H4I3L2M1;
H5I4L3M2I5L4M3L5M4M5⁵¹³.

Mengaldo cioè applica una struttura metrica all'organizzazione - alla ricostruzione - del testo calviniano, che d'altronde lo stesso autore dichiara situarsi in una zona indeterminata all'incrocio tra lo *spezzato* della poesia e la consequenzialità della prosa, così come tra il *fare* dell'Autore e il *ri-fare* del Lettore. Secondo Mengaldo la proiezione diegetica e costitutiva delle *Città invisibili*, la forma della meta-produzione del testo, può essere letta sovrapponendo su di essa una disposizione metrica:

sette stanze di sestina inquadrata da due stanze di sestina doppia. E si noterà, assieme ad altro di più ovvio, che l'ultima sezione ha uno schema esattamente speculare della prima⁵¹⁴.

⁵¹² M. Lavagetto, *Le carte visibili*, in M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, 2001.

⁵¹³ Cfr. P. V. Mengaldo, *L'arco e le pietre* (Calvino, "Le città invisibili"), in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, 1975, pp. 410-413.

La riflessione speculare raffigurata e innescata dai limiti estremi della struttura testuale si rifrange e moltiplica sulle varie superfici - formali, narrative, semantiche, meta-diegetiche - delle *Città invisibili*, come si vedrà. Intanto, vale porre il rilievo sulla natura ibrida della costruzione calviniana - frammento e totalità, appendice ed enciclopedia, punto e linea, epifania estemporanea e narrazione continua - che costituisce a ogni livello lo specifico e più essenziale campo sperimentale d'indagine individuato dall'opera. Le due modalità di produzione testuale, di esplorazione e ricostruzione del senso, sono inserite in uno stesso sistema alla ricerca della loro integrazione e rivelazione reciproca. O del loro reciproco cortocircuito.

E come nella sestina il ritorno, stanza dopo stanza, delle stesse parole-rima interrompe continuamente il flusso discorsivo-temporale nell'identità speculare e retrospettiva delle parole-tema ripetute, così qui l'incrociarsi dei due diagrammi, sintagmatico e paradigmatico, come di un ordito e di una trama, mette in crisi la stessa nozione di successione lineare delle esperienze e di non-reversibilità dello svolgimento narrativo. Ne derivano due conseguenze importanti, entrambe di ordine "saggistico": che lo schema compositivo si trasforma, da immanente, in trascendente e a priori; e che i "temi" o "tesi" prevalgono sui relativi svolgimenti concreti, visti come varianti esemplificatorie di quelli⁵¹⁵.

Bonura a sua volta - e confermando l'intrinseca duplicità convergente dell'ordito fanta-urbano di Calvino - decifra la struttura delle *Città invisibili* secondo una topografia differente, la topografia anatomica che suddivide il corpo umano in regioni:

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*

I nove capitoli rappresentano il corpo umano (la testa, le braccia, il torace, gli organi della riproduzione e le gambe)⁵¹⁶.

In realtà la suddivisione topografica del corpo umano, delineata a fini descrittivi e di studio dell'anatomia umana, localizza le nove regioni nel seguente modo: testa, collo, torace, addome, regione pelvica, arti superiori e arti inferiori. Tuttavia, nonostante le leggere discrepanze rilevate, il raffronto istaurato permette a Bonura di interpretare la ricorrenza del numero cinque nelle *Città invisibili* con la centralità dei cinque sensi nella riflessione e nell'opera di Calvino.

Crediamo quindi che non sia arrischiato affermare che il numero cinque simboleggi i cinque sensi. (Tra l'altro, i dialoghi in corsivo sono «diciotto», ovvero il doppio di nove, ovvero il corpo e lo spirito)⁵¹⁷.

Calvino cioè incrocerebbe le sue undici serie, il mondo esterno da conoscere doppiamente mediato *a priori* e *a posteriori* dai filtri cognitivi del soggetto, con i cinque sensi, cioè i diaframmi di contatto e compromissione tra i vari piani del soggetto e ciò che soggetto non è. Cioè nell'organo di visione (che è materia e spirito insieme, *organici*), Bonura rintraccia la superficie di adiacenza e trapasso tra volontà geometrica, mania d'ordine, e pigrizia nomade, gusto per la divagazione; tra disegno compiuto e mappa *in fieri*; tra visione universale e sguardo parziale, tra *opera omnia* e scorcio. Entrambe le prospettive di senso sono innervate, iscritte, l'una nell'altra e districarle appare impossibile e fuorviante. E' proprio della loro interconnessione architetutturale e concettuale che il testo è formato. Un riscontro a livello formale di questa duplicità

⁵¹⁶ G. Bonura, *Le città invisibili*, in G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, 1972, pp. 83-85.

⁵¹⁷ *Ibid.*

correlata della pellicola di contatto stesa da Calvino a rivelare l'atto della percezione-produzione cognitiva dell'esperienza è messo in luce da Ossola. Secondo la sua analisi, la costruzione narrativa delle *Città invisibili* è una geometria senza figure: il gioco matematico non rinvia a un "pieno" interpretativo e a una esaustività descrittiva, bensì dagli «involucri illusori» procede verso il continente immenso dell'interiorità:

«È tempo che il mio impero, già troppo cresciuto verso il fuori,
- pensava il Kan- cominci a crescere al di dentro»⁵¹⁸

La direzione di percorrenza indicata dal Khan, suggerita quindi dall'icona stessa dell'*ordo conclusus*, la cornice, apre come una voragine, procura uno strappo alla cornice stessa così come alla mappa iscritta all'interno dei limiti da quella stabiliti. L'obiettivo stesso individuato dalla cornice sembra frazionarsi e frazionare in soglie e superfici di transito il campo d'indagine, l'impero da indagare. E' lungo di essa, penetrando *dentro* i suoi confini, e diffondendosi dietro i suoi riflessi, che Ossola orienta la dissezione del sistema delle città inscritte, mappate e de-formate (o *iper-formate*), perché con Kublai Kan siamo chiamati

«a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»⁵¹⁹.

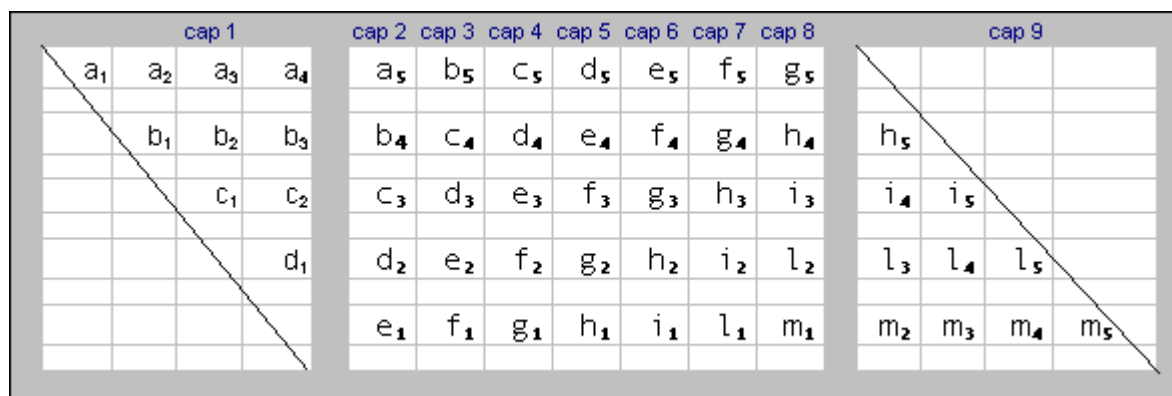
Il modello geometrico che Ossola propone appare non solo perspicuo e fedele al testo calviniano, ma funzionale ai fini della decifrabilità della realizzazione testuale:

⁵¹⁸ Cornice V, da Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit.

⁵¹⁹ Cornice I, da Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit.

esso non serve a "portare in superficie" la struttura latente, bensì a introdurre il lettore "verso l'interno", come disegna Kublai Kan.

Schema 1



Lo schema 1, denominate con lettere da **a** fino a **m** i tipi di città che occorrono nel testo (da *Le città e la memoria. 1 = a1* - a *Le città nascoste. 5 = m5*, l'incipit e l'explicit del libro), presenta il processo di lettura (da sinistra a destra), isolando ai margini del parallelogramma due triangoli "equilateri" che inscrivono le due sezioni estreme, e doppie, che incorniciano il sistema: in entrata, al vertice del primo incorniciamento **a4** (*Le città e la memoria. 4*), sono fornite le indicazioni d'uso della mappa, il «reticolo nelle cui caselle ognuno può disporre le cose che vuole ricordare [...]. Tra ogni nozione e ogni punto dell'intervallo potrà stabilire un nesso d'affinità o di contrasto che serva da richiamo istantaneo alla memoria. Cosicché gli uomini più sapienti del mondo sono quelli che sanno a mente Zora»; in uscita, nella cornice che precede il vertice **h5** (*Le città e i morti. 5*, incipitario dell'ultimo incorniciamento), la didascalia di Kublai Kan avverte che si sta uscendo dal regno della simmetria e della forma, verso l'anonomo che non ha «una forma né un nome»: «Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluviano reticoli senza

principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma»⁵²⁰.

Lo schema di Ossola appare interessante soprattutto perché duplica, nel suo proporsi come codice di decrittazione del testo calviniano, l'essenza innestata di spezzato e continuo delle *Città invisibili*. L'atomismo delle unità alfanumeriche si interseca alla continuità lineare del disegno geometrico così da fornire non semplicisticamente la scaletta di una lettura progressiva, piuttosto una zona di lettura, costituita come dalla nube di tutte le possibilità di lettura del testo. E' vero che << anche un libro così, per essere un libro, deve avere una costruzione, cioè vi si deve poter scoprire un intreccio, un itinerario, una soluzione>>⁵²¹, ma allo stesso tempo - e nello stesso spazio - <<Questo è un libro fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli>>⁵²². L'incursione proposta da Ossola è significativa, ma altrettanto è notare per esempio la simmetria speculare tra **d1** e **h5**, tra la prima città sottile, Isaura, città di dei doppi che forse animano le tecnologie idrauliche di comunicazione tra la superficie e le profondità, e l'ultima città dei morti, Laudomia, città di cadaveri doppi (i morti e i non nati) che moltiplicano le architetture silicee e le interrogazioni tra sicurezza e sgomento. Laudomia inoltre, sembra contraddire - o confermare - la conclusione del corsivo che la precede, ricordato da Ossola, <<*Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città*>>⁵²³. La dimensione del Tempo, quindi, pare essere

⁵²⁰ Cornice IX A, Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit, in C. Ossola, *L'invisibile e il suo 'dove': "geografia interiore" di Italo Calvino*, in "Lettere italiane", XXXIX (1987), I, pp. 242-48.

⁵²¹ Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit. p. VI.

⁵²² *Ibid.*, p. X.

⁵²³ *Ibid.*, p. 140.

l'orizzonte e la materia dei possibili e della speranza in quanto in-finitezza, per quanto <<senza forma>>⁵²⁴. Però l'*explicit* di **h5**, che inizia pure l'*explicit* dell'ultimo capitolo del testo, termina così:

Ai pensieri dei visitatori finiscono per aprirsi *due strade*, e non si sa quale riserbi più angoscia: o si pensa che il numero dei nascituri superi di gran lunga quello di tutti i vivi e tutti i morti, e allora *in ogni poro della pietra s'accalcano folle invisibili, stipate sulle pendici dell'imbuto come sulle gradinate d'uno stadio*, e poiché a ogni generazione la discendenza di Laudomia si moltiplica, *in ogni imbuto s'aprono centinaia d'imbuti ognuno con milioni di persone* che devono nascere e protendono i colli e aprono la bocca per non soffocare; oppure si pensa che anche Laudomia scomparirà, non si sa quando, e tutti i suoi cittadini con lei, cioè le generazioni si succederanno fino a raggiungere una cifra e non andranno più in là, e allora *la Laudomia dei morti e quella dei non nati sono come le due ampolle d'una clessidra che non si rovescia*, ogni passaggio tra la nascita e la morte è un granello di sabbia che attraversa la strozzatura, e ci sarà un ultimo abitante di Laudomia a nascere, un ultimo granello a cadere che ora è qui che aspetta in cima al mucchio⁵²⁵.

La dimensione temporale cioè diventa una regione dello Spazio, un'eventualità duplice di localizzazione del senso e del futuro come luoghi abitabili. Una *strada* di lettura conduce sulla superficie continua che si increspa giù nei precipizi asintotici a moltiplicazione frattale. L'altra *strada* di lettura, converge sul punto, sull'*aleph* unico e finale che è tutto e in cui tutto è in attesa di ripetere al contrario il *Big Bang* dell'alba cosmica. Data la struttura simmetrica dell'opera e la posizione liminare della seconda ipotesi, lo schema 1 può essere forse decifrato proprio come la riproduzione grafica della clessidra in

⁵²⁴ Ivi.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 142-43, corsivi miei.

equilibrio, adagiata in orizzontale, a disinnescare il moto verticale, in caduta, del Tempo, a cristallizzarlo - fissarlo e sfaccettarlo - in Spazio. Il capitolo I e il capitolo IX raffigurano le due ampole, dei *morti* e dei *non nati*, del Khan e di Marco Polo, dell'Autore e del Lettore; della *memoria*, del *desiderio*, dei *segni*, della *sottigliezza* da una parte, dei *morti*, del *cielo*, della *continuità* e del *nascondimento* dall'altra. Morti e cielo sembrano fornire i correlativi oggettivi alla memoria e al desiderio, quasi i luoghi fisici della loro possibilità. Anche la continuità parrebbe inverare e concretizzare testualmente la potenzialità comunicativa dei segni. Mentre sottigliezza e nascondimento suggeriscono due possibilità d'essere *invisibili* delle città, degli spazi dell'uomo, del senso e del testo: più aeriforme, a-dimensionale, pneumatica e celeste la prima invisibilità; più gravitazionale, materica, terrigna e ipogeale la seconda. Se la clessidra-testo fosse un sistema temporale, l'ampolla dei *non nati* incalzerebbe l'ampolla basale dei *morti*. La clessidra-testo sembra invece più un relitto temporale, un sistema azzerato dall'entropia, in equilibrio ma in assenza di dinamismo, un meccanismo inceppato in cui l'ordine sancito dal passato ha abolito l'altro da sé e il Tempo si è fossilizzato in una forma *infernale* di Spazio, *una clessidra che non si rovescia*. Ma ora, quale delle due polle rappresenta rispettivamente i *morti* e i *non nati*? Se il testo di Calvino, e lo schema preesistente o ricavato proposto da Ossola, sono esprimibili in forma di mappa, è forse legittimo ricostruirne la lettura secondo le indicazioni distributive di Tolomeo:

L'ordine prescelto [per il discorso geografico] tiene conto prima d'altro della comodità nel disegno delle mappe e perciò va da sinistra verso destra, come la mano quando procede dalle cose che ha già inscritto [sulla tavola] a quelle che deve ancora inserire; il che sarà fatto disegnando le cose più settentrionali prima di quelle più meridionali, e quelle più a occidente prima di quelle più ad oriente, poiché la nostra convenzione vuole che rispetto al cartografo o allo sguardo

dello spettatore "su" significa "il nord" e "destra" significa "l'est" dell'ecumene, sia su un globo che su una mappa⁵²⁶.

Stabilito quest'ordine, l'ampolla dei morti corrisponderebbe al capitolo I, punto d'arrivo del Tempo e del Mondo, e insieme punto di partenza dell'opera di riscrittura che è opera *à rebours*, innescata dalla memoria, essa retrocede secondo un moto contrario al ciclo diuturno est-ovest, in un movimento anti-entropico, capovolgendo lo spostamento verso il rosso - *l'esaurimento* - della dimensione temporale. Il punto d'arrivo, *sottile, nascosto, invisibile*, è l'ampolla dei non nati, il futuro ora disinnescato, il Tempo purtroppo immobile. Che la mappa-testo però aspira a ritrovare, a ri-tracciare, come *continuità* tra *morti* e *cielo*, come dimensione ascensionale e calante, ulteriore e citeriore, per rivitalizzare il relitto-clessidra prostrato a terra, per scalciare l'ultimo granello oltre il bilico e riappropriarsi così della mappa-testo stessa, in quanto Spazio e Tempo. Quest'ultimo granello è **m5**, la quinta *città nascosta*, Berenice, la città del Tempo compresso in un punto - in uno *spazio* - di incroci. Essa è all'inizio presentata da Marco Polo come un meccanismo anti-umano a orologeria,

città ingiusta, che incorona con triglifi abachi metope gli ingranaggi dei suoi macchinari tritacarne⁵²⁷

all'interno della quale gli abitanti sono <<addetti al servizio di lucidatura>> e <<si sentono ancora più prigionieri e bassi di statura>>⁵²⁸. Il cartografo nomade però sa bene che questa vista da sola non è sufficiente a far vedere Berenice e così narra la città nascosta,

⁵²⁶ Tolomeo, *Geografia*, II, I, cit. e not. in Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, 2003, Einaudi, Torino, p. 1.

⁵²⁷ Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit. p. 160.

⁵²⁸ Ivi.

la città dei giusti, armeggianti con materiali di fortuna nell'ombra di retrobotteghe e sottoscale, allacciando una rete di fili e tubi e carrucole e stantuffi e contrappesi che s'infila come una pianta rampicante tra le grandi ruote dentate (quando queste s'inceppano, un ticchettio sommesso avvertirà che un nuovo esatto meccanismo governa la città)⁵²⁹.

L'ultimo granello, la monade testuale sulla soglia al crocicchio dei destini e delle possibilità, è ovviamente segno frattale che riproduce in miniatura il tutto. Il punto che genera lo spazio lo contiene per intero e lo finisce, esso rifrange la totalità inattuabile del testo e la sua specularità. Berenice è una città doppia, la cui simmetria è disegnata dalla diversione tra l'«occhio proprietario»⁵³⁰ e la «pronuncia delle virgole e delle parentesi»⁵³¹, tra uno sguardo che definisce per possedere – per essere *passato* – e un altro che circumnaviga, sottintende, divaga, intermette per conoscere e essere *futuro*.

Da questi dati è possibile dedurre un'immagine della Berenice futura, che ti avvicinerà alla conoscenza del vero più d'ogni notizia sulla città quale oggi si mostra⁵³².

L'ultimo granello ritrae dunque anche lo sguardo metanarrativo, lo spazio della mediazione e della stesura alternata della mappa-testo, lo spazio del discorso epistemico tra Marco Polo e Khan. I due sguardi non si sintetizzano neppure al limite estremo della narrazione, la riduzione a un unico mondo non avviene, l'opera alchemica al rosso non si compie, il testo continua a oscillare tra *nigredo* e *albedo*, tra dissoluzione e purificazione, l'approdo è mancato.

⁵²⁹ Ivi.

⁵³⁰ Ivi.

⁵³¹ Ivi.

⁵³² *Ibid.*, p. 161.

Nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna; la certezza e l'orgoglio d'essere nel giusto - e d'esserlo più di tanti altri che si dicono giusti più del giusto [...] Un'altra città ingiusta, pur sempre diversa dalla prima, sta dunque scavando il suo spazio dentro il doppio involucro delle Berenici ingiusta e giusta. [...] devo attrarre la tua attenzione su una *qualità intrinseca* di questa città ingiusta che germoglia in segreto nella segreta città giusta [...] ma se si scruta ancora nell'interno di questo nuovo germe del giusto vi si scopre una macchiolina che si dilata come la crescente inclinazione a imporre ciò che è giusto attraverso ciò che è ingiusto, e forse è il germe d'un'immensa metropoli...⁵³³

La *qualità intrinseca*, dello spazio e dello sguardo a un tempo, è la continuità dei discreti, la potenzialità metamorfica al capovolgimento, l'alternativa che sorge sempre complementare alla condizione di partenza, la forma frattale dell'esperienza cognitiva stessa che rinvia asintoticamente all'infinito la propria specificazione complicando sistematicamente organi, parametri e campi d'indagine. L'*invisibile* si frantuma allora negli *invisibili*, in città che sono da ricercare e ri-creare costantemente perché non esistono mai come *unicum* qui e ora, ma sono sempre compendi cangianti e integranti di *Viste* e fughe prospettiche, di punti-monadi, punti-big bang che originano mondi dentro racconti di mondi dentro mondi, in un nastro di Mobius⁵³⁴

⁵³³ Ivi.

⁵³⁴ In matematica, e più precisamente in topologia, il nastro di Möbius è un esempio di superficie non orientabile. Le superfici ordinarie hanno sempre due lati (o meglio, facce), per cui è sempre possibile percorrere idealmente uno dei due lati senza mai raggiungere il secondo, salvo attraversando una possibile linea di demarcazione costituita da uno spigolo (chiamata bordo): si pensi ad esempio alla sfera o al cilindro. Per queste superfici è possibile stabilire convenzionalmente un lato superiore o inferiore, oppure interno o esterno. Nel caso del nastro di Möbius, invece, tale principio viene a mancare: esiste un solo lato e un solo bordo. Dopo aver percorso un giro, ci si trova dalla parte opposta. Solo dopo averne percorsi due ci ritroviamo sul lato iniziale. Un nastro di Möbius può essere facilmente realizzato partendo da una striscia

percorribile ma inestricabile. La mappa di Berenice rappresentata dal racconto di Marco è un nastro di Mobius, in cui le due facce della città si rincorrono, si oppongono e si avvicinano formando una superficie urbana continua, liscia e senza bordi.

La vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. [...] tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili⁵³⁵.

Proprio nell'ultimo granello appare inscritta la possibilità almeno di srotolare di nuovo un tempo fermo. La forma frattale capovolge, senza snaturarla, la superficie liminare, apparentemente ultimativa, del testo, come una clessidra che torna a ruotare su se stessa indefinitamente, confondendo la fine con l'inizio. Un inizio da cui riparte il testo appena letto, riprodotto, scaturito infatti in *incipit* sotto il segno delle città e la memoria. Il moto che Calvino immette nella sua struttura narrativa allo scopo di riscattare il non-tempo avvicina la mappa-testo a una superficie non orientabile, a un nastro di Mobius, a un mandala che infrange l'immobilità *ingiusta* determinata dall'*occhio proprietario*. L'altro, ennesimo e speculare, ultimo granello che racchiude la scintilla per riavviare il sistema del

rettangolare e unendone i lati corti dopo aver impresso a uno di essi mezzo giro di torsione. A questo punto se si percorre il nastro con una matita, partendo da un punto casuale, si noterà che la traccia si snoda sull'intera superficie del nastro che è quindi unica. Nella costruzione, si ottiene comunque un nastro di Möbius imprimendo al lato corto n mezzi giri di torsione, con n dispari (nel nastro di Möbius classico, $n=1$). Con n pari si ottiene una figura topologica diversa, questa volta orientabile, chiamata anello, equivalente a una corona circolare. Tagliando il nastro a metà, parallelamente al bordo, si ottiene un anello. Tagliando il nastro a un terzo della sua larghezza si ottengono due nastri concatenati. L'oggetto deve il suo nome al matematico tedesco August Ferdinand Möbius (1790-1860) che fu il primo a considerare la possibilità di costruzione di figure topologiche non orientabili.

⁵³⁵ Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit. p. 161.

libro, come un demone di Maxwell pynchoniano, è il secondo corsivo del capitolo IX:

L'atlante del Gran Kan contiene anche le carte delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate: La Nuova Atlantide, Utopia, La Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria⁵³⁶.

Il testo è un atlante, un compendio di carte di tutte le terre possibili e impossibili, che non può mai esaurirsi in una figura definitiva e terminale, ma proporsi continuamente *in fieri* lungo punti e prospettive di fuga.

Chiese a Marco Kublai: - Tu che esplori intorno e vedi i segni, saprai dirmi verso quale di questi futuri ci spingono i venti propizi.

- Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la data dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla: Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto⁵³⁷.

Il Khan cerca un'ultima volta ancora di ottenere dal suo interlocutore, una carta fissa, certa, decisiva. Soprattutto ora che lo spazio da percorrere e da conoscere è il futuro. Marco, paziente, spiega per l'ennesima volta a Kublai il modello da lui

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁵³⁷ *Ivi.*

perseguito durante tutta la narrazione. La mappa-testo non traccia rotte sicure per i porti oltre gli oceani imprevedibili del tempo. La cartografia narrativa operata da Marco Polo è arte musiva e prospettica, è la trascrizione di scorci imprevisti, di paesaggi incongrui, di luci nella nebbia e parole nel viavai. Un gioco di specchi senza soluzione di continuità, non un crisma culminante, ma l'intreccio di chiacchiere tra due passanti che si incrociano per via. Come Marco Polo e Kublai Khan - ammesso che siano veramente loro, cosa di cui a un certo punto dubita lo stesso imperatore nel primo corsivo del capitolo VII:

KUBLAI: - Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura, ammucciando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino vedono intorno a loro splendere tutti i tesori dell'Oriente⁵³⁸.

Come l'Autore e il Lettore, i due poli necessari al dialogo che fornisce cornice e trama, modello e materia al testo. Così come è impossibile per Marco Polo completare il racconto e la mappatura dell'impero mongolo, allo stesso modo è impossibile per l'Autore chiudere la mappa-testo delle *Città invisibili* che continua inesauribile nel *testo a venire* che non ha rotta né data, ma si costruisce come convergenza e divergenza di *Viste*, prospettive in fuga lungo piani e linee discontinui e non ordinari, tracciati complementari e integranti di punti, *pezzi, frammenti, istanti mescolati, intervallati*, collazionati, composti. La mappa-testo è fatta di segnali in movimento, non della loro reliquia tracciata, dell'impronta segnata, ma della loro comunicazione intesa come tensione, ricerca continua di un rapporto cognitivo, di una messa a circuito comune di senso. La discontinuità, la frammentarietà spazio-temporale è data proprio dalla volontà di iniziare un messaggio e di attendere un riscontro, di approntare un campo

⁵³⁸ *Ibid.*, pp. 103-104.

indeterminato e dinamico di produzione-ricezione-riproduzione discorsiva. Mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero, la città tanto agognata, la mappa di quella città, il testo.

Già il Gran Kan stava sfogliando nel suo atlante le carte delle città che minacciano negli incubi e nelle maledizioni: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World.

Dice: - Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente.

E Polo: - L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio⁵³⁹.

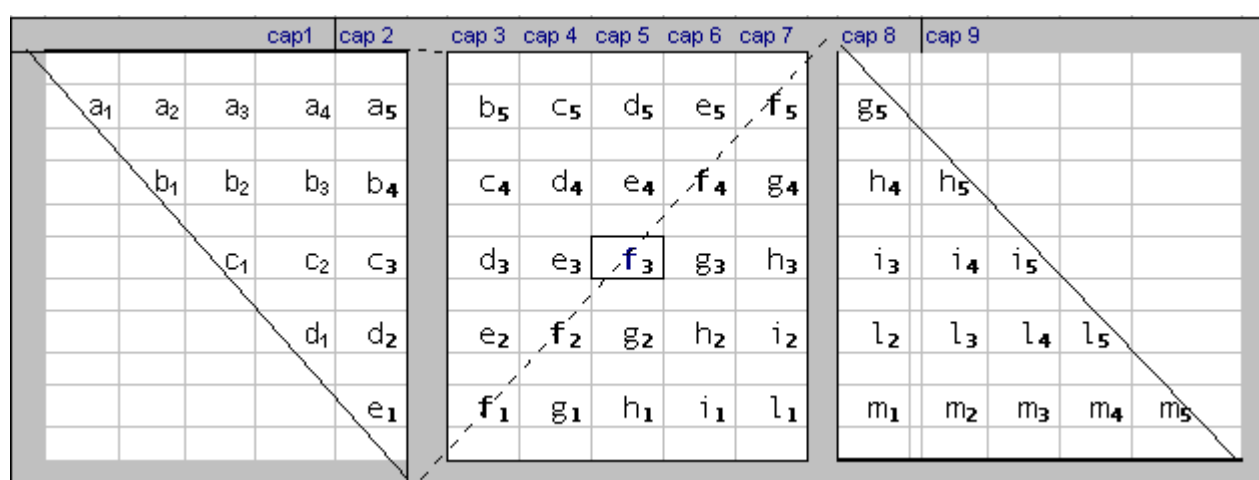
Il non-inferno è la posticipazione del soffocamento determinato dall'esaurirsi del confronto comunicativo, è l'ultimo granello che cade a concludere, apocalittico, ma al cui interno cadono altri milioni di granelli, all'interno di ciascuno dei quali cadono altri milioni di granelli, come negli imbutoi frattali di Laudomia. L'ultimo capitolo del testo è solo localmente liminare, il tempo risulta cristallizzato solo all'interno di un intervallo di lettura. Il discreto dell'esperienza trova la sua possibilità di riscatto, il suo *continuum*, nella ciclicità del processo di percezione-produzione dello spazio. La superficie della mappa-testo non ha bordi, né delimitazioni di facce o strati, ma è costituita dall'insieme dei percorsi possibili attraverso di essa. La mappa-testo è

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 164.

una rete di fili e tubi e carrucole e stantuffi e contrappesi che s'infila come una pianta rampicante tra le grandi ruote dentate⁵⁴⁰.

E' cioè un rizoma, una forma frattale fluida e palpitante, una superficie liscia e increspata, che integra rette e pieghe, linee e curve divergenti e convergenti. Sempre speculari. Ossola infatti propone un'ulteriore lettura dello schema da lui individuato:

Schema 2



Migliore simmetria, procedendo verso l'interno, offre lo schema 2, che individua, incorporando le più esterne delle sezioni a 5 occorrenze ai triangoli [rispettivamente il capitolo 2 al capitolo 1 e il cap. 8 al cap. 9], tre sistemi in ogni lato quinari: i due triangoli laterali individuando le regioni dello scambio e della convezione - non a caso essendo definiti dalla prima delle Città e gli scambi (= **e1**) e dall'ultima delle Città e il nome (= **g5**) -, il quadrato centrale racchiudendo l'asse di simmetria e specularità, tracciato appunto, da **f1** a **f5**, lungo la prospettiva istituttrice dello spazio e della lettura: *Le città e gli occhi*⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 160.

⁵⁴¹ C. Ossola, *L'invisibile e il suo 'dove': "geografia interiore" di Italo Calvino*, cit., pp. 242-48.

Ossola individua nel primo triangolo equilatero la regione dell'arbitrarietà e della permutazione, nominandone "capitale" **e1**, «Eufemia, la città in cui si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio»⁵⁴², la prima delle città e gli scambi. Il suo riflesso speculare è **g5**, Irene, <<un nome di città da lontano>>⁵⁴³, l'ultima delle città e il nome. Il secondo triangolo equilatero sembra confermare e rilanciare l'arbitrarietà e la permutazione, caratteristiche in effetti intrinseche al testo nella sua interezza. Ossola vi vede quindi una conferma della simmetria impressa da Calvino non solo a livello strutturale, ma semantico e metanarrativo. Il primo corsivo del capitolo II lo conferma tramite la risposta di Marco Polo all'imperatore:

- Viaggi per rivivere il tuo passato? - era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: - Viaggi per ritrovare il tuo futuro?

*E la risposta di Marco: - L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà*⁵⁴⁴.

L'immagine dello specchio che duplica il tempo in passato e futuro e lo spazio in conosciuto e sconosciuto, o proprio e altro, coinvolge per il tramite della necessità di contatto tra queste ultime due regioni - l'interno e l'esterno -, il linguaggio stesso. Nel secondo corsivo del capitolo II, sono parole e gesti, le lingue e i segni dei due interlocutori a scambiarsi, riflettersi e riprodursi. Il contatto perfetto però non si dà mai, la sintesi linguistica è costantemente, alternativamente, mancata. I due poli della comunicazione non si fondono in ecumene, ma restano piani separati che si cercano, ma nell'immagine verso cui tendono trovano sempre l'altro da sé.

⁵⁴² Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 37.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa⁵⁴⁵.

E nessun riflesso impresso, nessuna traduzione in altro, riesce a comunicare il messaggio meglio dei tentativi incerti d'incontro, delle manovre di avvicinamento lungo la zona d'indeterminazione e contatto, di continuità e disarticolazione. Ogni approssimazione, ogni riduzione al linguaggio unico, al *codex universalis*, smarrisce il potenziale comunicativo, massimo invece nella nube delle traiettorie possibili.

Lo straniero aveva imparato a parlare la lingua dell'imperatore, o l'imperatore a capire la lingua dello straniero. Ma si sarebbe detto che la comunicazione fra loro fosse meno felice d'una volta⁵⁴⁶.

Solo la compresenza dinamica di voci alternative e irriducibili, *incomprensibili*, pare assicurare lo scambio - polifonico, plurale - del messaggio. La babele linguistica sparpaglia le genti sulla superficie terrestre e genera per frantumazione - come avviene per le strutture frattali - il campo stesso della produzione-ricezione-riproduzione comunicativa. Fallita l'illusione dell'insediamento nel luogo unico espresso nell'unica lingua, l'uomo presceglie la dislocazione in uno spazio frastagliato in soglie ed espresso in parole nomadi. Che si attraversano, si scambiano, tracciano percorsi, non si fissano mai.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

certo le parole servivano meglio degli oggetti e dei gesti per elencare le cose più importanti d'ogni provincia e città: monumenti, mercati, costumi, fauna e flora; tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate.

[...]

Col crescere d'un'intesa tra loro, le mani presero ad assumere atteggiamenti stabili, che corrispondevano ognuno a un movimento dell'animo, nel loro alternarsi e ripetersi. E mentre il vocabolario delle cose si rinnovava con i campionari delle mercanzie, il repertorio dei commenti muti tendeva a chiudersi e a fissarsi⁵⁴⁷.

La volontà di nominare, di spiegare, di indicare, di modellare rappresenta il limite della comunicazione, l'essiccarsi dei segni, lo sbarramento che interrompe l'osmosi, la gestalt, il dialogo.

Anche il piacere a ricorrervi diminuiva in entrambi; nelle loro conversazioni restavano il più del tempo zitti e immobili⁵⁴⁸.

Lo spazio babelico della produzione incessante di forme si configura allora come ri-produzione di uno spazio a percorrenza plurima, discontinuo, non orientato, molteplicemente icastico e indeterminabile. Lo spazio individuato dalla narrazione geografica bi-polare delle *Città invisibili*, un resoconto interpolato dall'avvicendamento di emittente e destinatario, il cui linguaggio non può essere univoco, né esclusivamente fonico o gestuale. Forse occorrono entrambi. Forse, come sembra adombrare la chiusa del secondo corsivo del capitolo II, occorre il linguaggio visivo, il segno grafico, la riproduzione

⁵⁴⁷ Ivi.

⁵⁴⁸ Ivi.

cartografica. I capitoli III-VII potrebbero rappresentare proprio questa zona, mappa e linguaggio insieme, in cui l'organo della vista costituisce il canale d'accesso privilegiato, più penetrante, per la ricognizione. Ripetendo la forma a moduli della macrostruttura, il quadrato è un modulo dentro un modulo maggiore, che contiene a sua volta moduli inferiori.

*A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...*⁵⁴⁹

[...]

*La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai*⁵⁵⁰.

I due corsivi del capitolo VIII forniscono cioè la chiave di lettura - una delle tante possibili - al quadrato segnato dai capitoli III-VII. Il quadrato è una scacchiera, la stessa su cui stanno giocando Marco Polo e Kublai Khan.

Per converso il perfetto «quadrato magico»⁵⁵¹, delimitato dai capitoli II-VIII, individua lo spazio di una compiuta simmetria:

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 133-34. Non solo fuori del «disegno perfetto» centrale il «nulla» finisce per equivalere all'infinità «di cose che si potevano leggere» nello stesso tassello secondo una *coincidentia oppositorum* già applicata nel *Castello*; ma ancora si perde ogni 'corrispondenza' tra interno ed esterno, come denuncia, in **g5**, il vertice alto dell'ultimo triangolo: «Irene è la città che si vede a sporgersi dal ciglio dell'altipiano nell'ora che le luci s'accendono [...]. A questo punto Kublai Kan s'aspetta che Marco parli d'Irene com'è vista da dentro. E Marco non può farlo» (ivi, *Le città e il nome*. 5, p. 131).

⁵⁵¹ Come contigualmente Calvino definisce «l'incrocio centrale dei racconti» per il proprio *Castello dei destini incrociati*, ed. cit., p. 125; e quale figura, centro vuoto di ogni storia, alla p. 98, rappresentando la conclusione di Parsifal: «in fondo al gral c'è il tao, - e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi».

non a caso ritorna il *leit-motiv*, già citato, del «disegno perfetto» del cristallo, collocato esattamente tra il primo occorrere, in **f1**, dell'asse ordinatore di simmetria (*Le città e gli occhi*. 1) ed il contiguo ed estremo apparire, in **c5**, dei segni che la dovranno descrivere, trasporre in parole⁵⁵².

Modulo, quadrato magico, tassello, scacchiera, cristallo, poliedro. La faccia ravvisata da Ossola, lungo la superficie frastagliata e non orientabile delle *Città invisibili*, come fosse un mappamondo eteromorfo in rivoluzione imprevedibile, trova riscontri nelle simmetrie testuali.

*Eppure io so, - diceva, - che il mio impero è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto. In mezzo al ribollire degli elementi prende forma un diamante splendido e durissimo, un'immensa montagna sfaccettata e trasparente*⁵⁵³.

[...]

*Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive*⁵⁵⁴.

[...]

*- Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, disse Kublai. - Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma*⁵⁵⁵.

[...]

*dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso*⁵⁵⁶.

⁵⁵² C. Ossola, *L'invisibile e il suo 'dove': "geografia interiore" di Italo Calvino*, cit., pp. 242-48.

⁵⁵³ Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 59-60.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 43-44.

In tutto il quadrato centrale Ossola ritrova esaltati particolarmente gli elementi di specularità, qualità per altro intrinseca, generativa del testo in quanto struttura e in quanto riflessione metanarrativa. Per esempio, Ossola nota come le città poste al centro, cioè in posizione 3, della propria serie siano riprodotte con innervata in esse sempre la rispettiva immagine riflessa. E' così in **h3**, Eusapia:

E perché il salto dalla vita alla morte sia meno brusco, gli abitanti hanno costruito una copia identica della loro città sottoterra. [...] Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti⁵⁵⁷.

E' così per **g3**, Pirra, città vista che si sovrappone alla città immaginata. E così è per **e3**, Eutropia, che addirittura moltiplica indefinitamente i propri riflessi:

non una città ma molte, di eguale grandezza e non dissimili tra loro, sparse per un vasto e ondulato altipiano. Eutropia non è una ma tutte queste città insieme; una sola è abitata, le altre vuote; e questo si fa a turno⁵⁵⁸.

Eutropia incarna nel suo micro-spazio lo spazio del <<quadrato magico>> in quanto scacchiera di indeterminazione, e lo spazio-compendio del testo in quanto mappa di attraversamento nomade.

Così la città ripete la sua vita uguale spostandosi in su e in giù sulla sua scacchiera vuota. [...] Sola tra tutte le città dell'impero, Eutropia permane identica a se stessa. Mercurio, dio dei volubili, al quale la città è sacra, fece questo ambiguo miracolo⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 109-10.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

Lo stesso Calvino dopotutto ha dichiarato che la città è sempre a disposizione come una gigantesca memoria collettiva, come un'enciclopedia da consultare. Ogni città raccontata da Marco contiene in miniatura dentro di sé, tra le pieghe deleuziane della narrazione di sé, lo svolgersi della mappa-testo nella sua completezza. La superficie speculare segnata dalle città è apparentemente interrotta - *mossa* - da **d3**, Armilla, la città delle Naiadi, ossatura idraulica *in realtà* della città degli uomini. E persino Zoe e Tecla, **c3** e **i3**, la città e i segni e la città e il cielo che delimitano le altre all'interno del <<quadrato magico>>, propongono immagini di riflessione speculare, di stilizzazione della mappa-scacchiera-cristallo-testo. Ovviamente in forma di interrogazione, potenzialmente dirompente dello schema stesso sin qui tracciato:

se l'esistenza in tutti i suoi momenti è tutta se stessa, la città di Zoe è il luogo dell'esistenza indivisibile. Ma perché allora la città? Quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululato dei lupi?⁵⁶⁰

E tuttavia non si smette - *dentro/fuori* del testo - di edificare, produrre, raccontare forme di spazio:

- Perché la costruzione di Tecla continua così a lungo? - gli abitanti [...] - Perché non cominci la distruzione, - rispondono. [...] - Che senso ha il vostro costruire? - domanda. - Qual è il fine d'una città in costruzione se non una città? Dov'è il piano che seguite, il progetto? - Te lo mostreremo appena terminata la giornata; ora non possiamo interrompere, - rispondono. Il lavoro cessa al tramonto. Scende la notte sul cantiere. E' una notte stellata. - Ecco il nostro progetto, - dicono⁵⁶¹.

Superfici variamente riflettenti, simboli di specchio (tra cui pure il cristallo) permutano le facce e le soglie testuali. Acutizzano,

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 128.

deviano, frammentano lo sguardo, il cui asse però - *le città e gli occhi* - fende il <<quadrato magico>> e ne incastona il centro.

Tale specularità trova del resto il proprio fuoco nell'asse di simmetria centrale **f1** - **f5** che congiunge e si estende dal primo all'ultimo apparire della stessa fisica matrice di ogni prospettiva: lo sguardo delle *Città e gli occhi* - e non è forse questo il modo discreto di Calvino di suggerire una propria «*école du regard*»? -; così che, bipartito da questa ideale ipotenusa, il quadro si divide in altri due triangoli (e *tutto il parallelogramma in quattro speculari ed equivalenti triangoli quinari*). Lungo tale asse di simmetria i vertici estremi, **f1** e **f5**, divengono i luoghi eponimi dunque di ogni «immagine speculare», di ogni inscindibile duplicità⁵⁶².

⁵⁶² C. Ossola, *L'invisibile e il suo 'dove': "geografia interiore" di Italo Calvino*, cit., pp. 242-48.

rue Simon-Crubellier 11, Paris

Georges Perec pubblica *La vie mode d'emploi* nel 1978, per l'editore Hachette di Parigi. La prima traduzione italiana, del 1984, è di Dianella Selvatico Estense, nell'edizione Rizzoli⁵⁶³. L'opera è tradotta in inglese anche più tardi, nel novembre del 1988, da David Bellos per David R. Godine Publisher⁵⁶⁴.

Le prime tracce in nuce dell'opera datano al 1967. L'enunciazione delle leggi combinatorie secondo cui il testo è strutturato, risalgono invece al 1969, sono cioè di due anni successive all'ingresso di Perec nell'Oulipo, *l'Ouvroir de Littérature Potentielle*, il gruppo di scrittori, poeti e matematici fondato da Raymond Queneau e François Le Lionnais il 24 novembre del 1960. Un primo abbozzo dell'opera vede la luce nel 1972. La redazione definitiva prende all'autore venti mesi, dall'ottobre del 1976 fino al mese di aprile del 1978.

La struttura generativa e compositiva del romanzo - o meglio, dei *romanzi*, come avverte il frontespizio dell'edizione francese - è l'esecuzione perfetta di un procedimento combinatorio che non si esaurisce nel semplice *divertissement* formale, non resta estrinseco espediente tecnico, ma affonda le radici nella parte più vitale e critica dell'opificio perechiano. L'autore ha in progetto l'esplorazione e la messa in opera di tutto il potenziale della letteratura intesa come organo percettivo del reale, dello spazio - o degli spazi - con cui l'uomo soggetto ipoteticamente cognitivo e rimembrante è in contatto secondo modalità più o meno fattive, più o meno cogenti. *La vita* è infatti letta come un'opera universale, un'opera-mondo, un romanzo-enciclopedia.

⁵⁶³ Georges Perec, *La vita, istruzioni per l'uso*, (1978), trad. it. Dianella Selvatico Estense, 1984, Rizzoli, Milano.

⁵⁶⁴ Georges Perec, *Life: A User's Manual*, (1978), trad. ing. David Bellos, 1988, David R. Godine, Boston

Un altro esempio di ciò che chiamo <<iper-romanzo>> è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, romanzo molto lungo ma costruito da molte serie che si intersecano (non per niente il suo sottotitolo è *Romans* al plurale), facendo rivivere il piacere dei grandi cicli alla Balzac. Credo che questo libro [...] sia l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo [...] il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento di un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola⁵⁶⁵.

E tuttavia, il compendio planetario, la *summa sterminata* della narrazione e dei saperi, l'*imago mundi* compiuta per accumulo di passati e vertigini, si contraggono a un singolo momento all'interno di un punto preciso e minimale dello spazio. I romanzi sono tutti inscatolati all'interno del palazzo al civico 11 di rue Simon-Crubellier, il giorno <<vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze>>⁵⁶⁶. Prima che le otto di sera scocchino, tutti i romanzi saranno compiuti - momentaneamente -, tranne uno. L'incompiutezza della materia romanzesca e la totalità mancata nel momento fatidico della narrazione è l'anello finale che non tiene in un'architettura altrimenti perfetta. *Contraintes* generatrici di ordine e imperfezione endemica che scompigli quello stesso ordine costituiscono le mosse fondamentali e ricorrenti nel gioco oulipiano di Perec:

...è necessario che questo capitolo sparisca per spezzare la simmetria, per introdurre un errore nel sistema, perché quando

⁵⁶⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, (1988), 1993, Mondadori, Milano, pp. 131-32.

⁵⁶⁶ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 576.

si stabilisce un sistema di *contrainte* bisogna che ci siano anche le contro-*contrainte*. Bisogna - ed è importante - distruggere il sistema dei vincoli. Non deve essere rigido, bisogna che ci sia del gioco, come si dice, che strida un poco; non deve essere completamente coerente [...]. Secondo Klee «il genio è l'errore nel sistema»⁵⁶⁷.

Il sistema combinatorio del romanzo plurale è riducibile alla sezione longitudinale di un palazzo di nove piani più le cantine. Perec lo scompone in dieci colonne verticali che, intersecandosi con i dieci piani orizzontali disegnano una scacchiera dieci x dieci. Ogni capitolo del libro coincide con uno dei cento spazi così individuati. L'errore, il salto che stride un poco corrisponde alla cantina in basso a sinistra, vicino alle cantine di Bartlebooth. L'omissione della casella numero sessantasei impedisce il completamento dello schema, il reticolo manca la propria totalità, la propria chiusura. I capitoli restano novantanove, un pezzo non coincide col disegno dell'insieme. La tomografia edilizia, il luogo dei romanzi, non è il solo impianto combinatorio rifinito da Perec, l'autore costruisce sistematicamente anche il cosa è contenuto dentro il palazzo e il come esso venga attraversato e percepito. Compila un elenco di ventuno coppie di categorie:

posizione - attività,
citazione 1 - citazione 2,
numero - ruolo,
terzo settore - movente,
muri - pavimenti,
epoca - luogo,
stile - arredi,
lunghezza - diversità,

⁵⁶⁷ *Entretien avec Ewa Pawlikowska* (1981), «Littératures», Paris, n. 7, printemps 1983, trad. it. di Elio Grazioli, «Riga», n. 4, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 99.

età & sesso - animali,
vestiti - tessuti (tipo),
tessuti (materiali) - colori,
accessori - bijoux,
letture - musiche,
quadri - libri,
bevande - alimenti,
piccoli arredi - giochi & giocattoli,
sentimenti - pitture,
superfici - volumi,
fiori - soprammobili,
manque - *faux*,
coppie 1 e 2⁵⁶⁸

Rispetto a ciascuna delle quarantadue categorie, Perec predilige dieci elementi, accumulando in questo modo quattrocentoventi componenti da inserire, in un modo o in un altro, nei novantanove capitoli del testo. Interessante è la forma binaria assegnata alla costituzione dell'elenco, come a indicare la presenza di una tensione in grado di infondere dinamismo agli elementi raccolti e quindi mutare la condizione di stabilità della collezione tutta. Il *ressort*, il *movente*, è tra le categorie più incisive, nel senso che la sua comparsa all'interno di un capitolo-casella vi imprime il segno inequivocabile, decisivo, di sé. Vi sono poi altre categorie che integrano i vari livelli della composizione stessa dell'opera, in qualche modo moltiplicando in una sorta di propagazione speculare le stratigrafie del reticolo combinatorio. La sezione longitudinale cioè non attraversa solo i dieci piani x dieci, ma anche i vari gradi delle superfici narrative. La categoria *terzo settore*, per esempio, individua uno stile di scrittura tecnica, cui corrispondono ricette di cucina, terminologia bibliografica, manuali tecnici, programmi. Ma la stessa letteratura combinatoria secondo la cui tecnica è stato

⁵⁶⁸Cfr. Georges Perec, *Le Cahier des charges de "La Vie mode d'emploi"*, Zulma, 1993 in mettere sito, data ultima consultazione.

approntato l'elenco stesso, non rientra forse *in absentia* tra gli elementi della categoria? La categoria *lunghezza*, dal canto suo, decide del numero di cartelle appartenenti al relativo capitolo. Le meta-categorie per eccellenza sono poi *manque* e *faux*, esse stabiliscono la variazione nei confronti di tutte le altre categorie, un pò la carta del *matto* all'interno del mazzo perechiano. Escludendole dall'elenco, restano quaranta categorie che, suddivise in raggruppamenti di quattro, circoscrivono dieci insiemi di categorie a cui si applicano la *variatio* di *manque* e di *faux*: la prima consente di non rispettare la presenza di una delle categorie, la seconda autorizza a cambiare l'elemento della categoria. L'assegnazione degli elementi delle quarantadue categorie - quattrocentoventi unità - in ogni singolo capitolo segue una distribuzione né esclusivamente casuale né esclusivamente regolata. Perec appronta, per ciascuna coppia di categorie, una matrice dieci x dieci modellata dagli abbinamenti dei dieci elementi di ognuna delle due categorie. Il risultato sono ventuno matrici dieci x dieci che, sovrapposte al piano verticale della scacchiera dello stabile, catalogano, come fossero libri sugli scaffali di una libreria (ulteriore metafora particolarmente perspicua dell'operazione combinatorio-bibliografica a più livelli messa in atto da Perec, di cui *La vita è la mappa*), ventuno coppie di elementi - quarantadue unità - in ogni casella-abitacolo del palazzo-scacchiera. Che tra l'altro, in questa sovrapposizione di piani longitudinali sembra riacquistare pure la dimensione della profondità, il proprio *volume*. Per inserire però un fattore di deviazione, Perec stabilisce la non uguaglianza delle matrici per impedire che in ognuna l'elemento 1,1 corrisponda ad *a,A* (*a* e *A* sono le due categorie della coppia). Quindi esegue ventuno permutazioni differenti della matrice a base dieci x dieci, secondo la regola di non ripetere mai un elemento in una riga o in una colonna. La norma che presiede alle permutazioni è mutuata dalla struttura della *quenine*⁵⁶⁹, una regola

⁵⁶⁹ Cfr. Oulipo, *N-ines, autrement dit quenines*, *La Bibliothèque Oulipienne* n. 6,

algoritmica di ricorsività delle rime istituita da Raymond Queneau, a sua volta ispiratosi giocando con le rime delle sestine del trovatore Arnaut Daniel. Perec, nella *Vie mode d'emploi*, integra al biquadrato latino una "pseudo-quenine d'ordre dix"⁵⁷⁰ definendola una delle matrici del suo romanzo. Applicando l'algoritmo *méta-contraint*, questa "restrizione che modifica una restrizione"⁵⁷¹, Perec ottiene ventuno matrici di ordine dieci che consentono la distribuzione dei quarantadue elementi in ognuno dei novantanove capitoli. Questi novantanove elenchi diventano i *cahier des charges*, novantanove liste modulari da cui si origina *La vita, istruzioni per l'uso*. Non solo da loro, ovviamente. Molti romanzi della *Vita* sono stati concepiti, ripensati, trascritti, modificati, corretti in tempi, modalità e istanze generative differenti. Il testo stesso, in limine, porta l'indicazione dell'intervallo temporale entro cui l'opera ha preso forma, <<Paris, 1969-1978>>⁵⁷². La storia di Bartlebooth, per esempio, è datata millenovecentosessantanove, e la sua genesi compositiva è stata ispirata dalla risoluzione di un puzzle su una veduta del porto di La Rochelle. Allo stesso modo, molti altri romanzi, occasioni, contesti, personaggi del libro, hanno la loro origine in giochi combinatori, accostamenti enigmistici, pratiche oulipiane varie, oltre che ovviamente nella meditazione, composizione, decostruzione ludiche sopra gli elenchi dei *cahier*. L'idea combinatoria generativa basale del progetto testuale di *La vita, istruzioni per l'uso*, fa proprio riferimento alle potenzialità di percezione, ricostruzione, comunicazione del senso insite nella coppia primigenia, embrionale, sorgiva, pre-esistente a tutte le altre, composizione - scomposizione, regola -

in volume I, éd. Seghers, 1991; Jacques Roubaud, *N-ine, autrement dit quenine (encore)*, La Bibliothèque Oulipienne n. 66 in volume V, Le Castor Astral, 2000.

⁵⁷⁰ Cfr. Georges Perec, *Le Cahier des charges de "La Vie mode d'emploi"*, Zulma, 1993 in mettere sito, data ultima consultazione:.

⁵⁷¹ Bernard Magné, *De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte, Études littéraires*, vol. 23, n. 12, Université Laval (Québec), été-automne 1990, p.19.

⁵⁷² G.Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p.

eccezione, reticolo - scucitura, X - W. [Cfr. capitoli 3 (appartamento vuoto, locatario - Foureau? - irreperibile), 29, 93 riguardo la categoria ressort: résoudre un énigme - créer, il terzo manca (per via del *faux*)].

Il *luogo* e gli *elementi* in esso disposti, però, non esauriscono l'architettura combinatoria della *Vita*. Essa è, infatti, piuttosto una macchina di visione-affabulazione automatica, o che almeno mimi un movimento computabile di percezione e riproduzione. Per automatizzare al massimo la voce - vien da dire *l'occhio* - narrante, Perec è passato per vari gradi di riduzione della persona narrativa. Un dattiloscritto dei primi ventitre capitoli, datato fine ottobre del millenovecentosettantacinque, rivela come Perec abbia all'inizio compilato una successione di descrizioni di scene utilizzando il presente. Il narratore corrisponde a un *nous* indistinto dall'ambigua facoltà di trapassare libero come un fantasma - un corteo anzi di fantasmi - lo spazio tanto fisico quanto diegetico dell'immobile. Successivamente Perec complica per strati e precipizi prospettici, spaziali e temporali, l'estensione testuale e la profondità storica dell'architettura plurale di romanzi. L'autore tenta anche interpolazioni di frammenti di narrazione alla prima e alla terza persona - facenti capo, in quest'ultimo caso, alla voce di Valène -, riferimenti sparsi al lettore ed esposizioni impersonali attraverso cui il testo appare mostrarsi da solo, senza ulteriori filtri, in automatico. Prima persona e allusioni al narratorio sono poi completamente dissimulate al di dentro di un *nous* discorsivo che appare sporadicamente nel testo pubblicato. Tuttavia

Le «je-Valène» a tout de même laissé un palimpseste sur la narration, puisque son point de vue sous-tend encore le récit sans pour cela le prendre en charge. Ce passage de la voix de Valène à son regard a amplifié la marge de jeu du texte autant sur le versant de sa production que sur celui de sa réception. L'étude des documents rédactionnels met au jour le fait que la spécificité narrative et énonciative du roman est advenue progressivement à travers les tensions, les hésitations, les

reprises et les détours du travail piège d'une écriture aux prises avec la difficulté de dire «je» et l'impossibilité de tracer les signes sûrs d'un savoir, d'un pouvoir⁵⁷³.

L'istanza narrante quindi, non riuscendo a farsi voce, discorso, comunicazione certa, coordinata, rintracciabile, unica, autoritaria e autoriale, cede posto e funzione all'organo della vista, *medium* apparentemente più immediato, più istantaneo. Lo stesso Perec prende in prestito le parole altrui, per esortare il lettore in esergo:

Regarde de tous tes yeux, regarde
(Jules Verne,
Michele Strogoff)⁵⁷⁴

Ricordandosi però, subito dopo, in epigrafe al *Preambolo*, di ammonirlo a non cadere nell'illusione dell'obiettività dello sguardo:

L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre.
(Paul Klee, *Padagogisches Skizzenbuch*)⁵⁷⁵

E il testo si presenta allora non tanto come un atto comunicativo orientato, unidirezionale, riuscito e compiuto, piuttosto come un campo di comunicazione dislocata, plurale, incerta e in corso. Non come *fatto*, ma come *spazio* di comunicazione.

⁵⁷³ Danielle Constantin, *Le vestibule du 11, rue Simon-Crubellier ou l'entrée en écriture de La Vie mode d'emploi*, résumé de la communication au séminaire Georges Perec, 24/06/2000, in <http://www.associationperec.org/seminaire/199900/danielleconstantin.html> (data ultima consultazione 10/02/07).

⁵⁷⁴ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 15.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute lointaine et régulière. De ce qui se passe derrière les Lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les <<parties communes>>, ces petits bruits feutrés que le tapis de laine rouge passé étouffe, ces embryons de vie communautaire qui s'arrêtent toujours aux paliers. Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison le sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages ils font les mêmes gestes en même temps, [...] quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue. Ils se barricadent dans leurs parties privatives - puisque c'est comme ça que ça s'appelle - et ils aimeraient bien que rien n'en sorte, mais si peu qu'ils en laissent sortir, le chien en laisse, l'enfant qui va au pain, le reconduit ou l'éconduit, c'est par l'escalier que ça sort. [...] Oui, ça commencera ici: entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier⁵⁷⁶.

La parola che dà inizio alla *Vita* è l'espressione di un'affermazione, certo, ma è la dichiarazione assertiva di una possibilità, di una potenzialità di narrazione. Che subito immette nel *luogo neutro che appartiene a tutti e a nessuno* - lo spazio dei discorsi - *dove la gente si incontra senza quasi vedersi*. Senza volersi vedere, andando a nascondere i propri suoni e le proprie immagini nei rispettivi *millesimi*, all'interno delle demarcazioni dei rispettivi isolamenti. La sfida rappresentata dal testo corrisponde, all'opposto, alla volontà di penetrare quei *millesimi*, in un momento e lungo tutta l'esistenza dei personaggi, dei *romanzi*, del testo stesso. La seconda asserzione, quindi,

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

enuncia la volontà di riappropriarsi intanto del luogo possibile dell'incontro, della nube degli incroci probabili, della scala in quanto territorio di passaggio, ponte tra le soglie, zona di transito tra i piani, dello stabile, dei gradi di narrazione, delle superfici diegetiche, metatestuali. La parola si traveste da sguardo e sceglie un approccio nomade per l'attraversamento dell'opera che si presenta insieme come screening puntuale di tutti i tasselli e ricomposizione lungo le superfici di contatto di una potenziale continuità - spaziale e temporale - di senso. Come avviene però questa perlustrazione-riproduzione? Qual è la modalità prescelta da Perec per muovere lo sguardo narrante all'interno della struttura elaborata? Se la *maniera* dell'inizio è *un pò pesante e lenta*, l'occhio che discerne procede leggero e veloce, secondo la poligrafia del cavallo⁵⁷⁷.

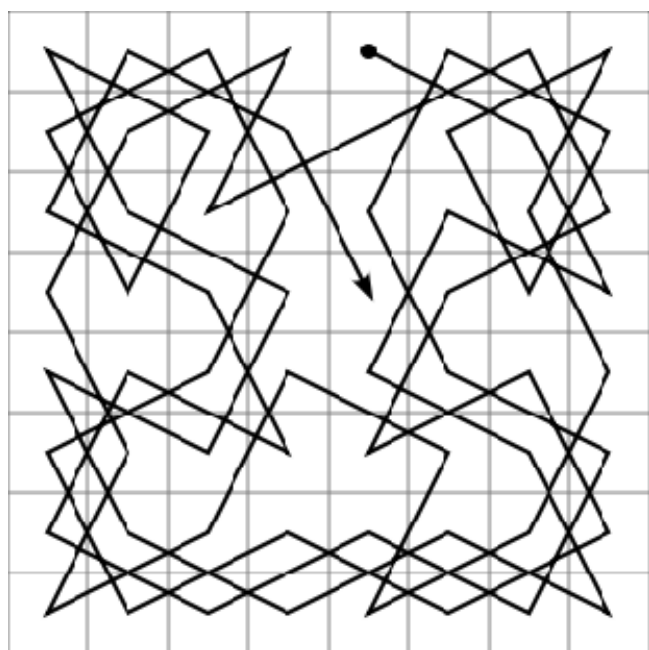
⁵⁷⁷ Il problema o poligrafia, o ancora algoritmo del cavallo, è un problema logico-matematico che segue gli spostamenti del cavallo (definiti «a L», due riquadri in avanti e uno a lato). Il cavallo deve visitare ogni riquadro della scacchiera una sola volta, quale che sia il suo riquadro di partenza. Il cavallo di Eulero è conosciuto da molto tempo. Verso l'840 d.C. al-Adli ar-Rumi ne dà già una soluzione. Se ne rinviene la prima occorrenza come *constraint* letterario nell'opera in versi *Kavyalankara* (*gli ornamenti della poesia*) del poeta indiano Rudrata, IX sec. Il matematico Leonhard Euler è tuttavia il primo ad averlo studiato scientificamente nel 1759. La <<soluzione di una questione curiosa che non sembra sottomessa ad alcuna analisi>> non è però pubblicata prima del 1766. Alexandre Collini (1727-1806), segretario di Voltaire, ne pubblica una nel *Journal Encyclopédique* nel 1773. Tra i miliardi di soluzioni, solo 122.000.000 terminano a un passo dal riquadro di partenza. Il problema del cavallo è un caso particolare dei grafi hamiltoniani all'interno della teoria dei grafi. Questa soluzione permette di percorrere tutti i riquadri e di tornare a quello di partenza, denominato *bloccato*.

B1 A3 C2 A1 B3 C1 A2 B4 D5 E7
 F5 H4 F3 H2 F1 G3 H1 F2 H3 G1
 E2 D4 B5 D6 E8 G7 E6 D8 C6 A7
 C8 B6 A8 C7 A6 B8 D7 E5 G4 E3
 D1 B2 D3 E1 G2 F4 H5 F6 G8 H6
 F7 H8 G6 F8 H7 G5 E4 D2 C4 A5
 B7 C5 A4 C3 e ritorno in B1

La rappresentazione grafica di questo percorso descrive un arabesco.



Fig. 1 *La polygraphie du cavalier*, François Le Lionnais, *Dictionnaire des échecs*. PUF, 1974.



La scacchiera, nel caso della *Vita*, corrisponde alla *contrainte* combinatoria, generativa e dispositiva insieme, della struttura geometrica preposta all'architettura dell'opera: il biquadrato latino ortogonale a base dieci. Il percorso narrativo invece è determinato dalla seconda *contrainte*, anch'essa generativa e distributiva allo stesso tempo, della poligrafia del cavallo, e non sfuggano le possibilità di espansione semantica del termine *poligrafia*⁵⁷⁸. Lo stesso Perec definisce così progetto e applicazione:

⁵⁷⁸ Ts lett., lo scrivere su vari argomenti, ma spesso in modo poco approfondito; Ts bibliol., opera a stampa che riunisce le produzioni di più autori sotto un

Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs: la polygraphie du cavalier (cf. François Le Lionnais, *Dictionnaire des Échecs*, PUF, 1974, pp. 304-305); il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. Il existe des milliers de solutions dont certaines, telle celle d'Euler, forment de surcroît des carrés magiques. Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 x 10. J'y suis parvenu par tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. La division du livre en six parties provient du même principe: chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.

On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable⁵⁷⁹.

La successione narrativa attraverso le novantanove caselle componenti la scacchiera della *Vita* è definita quindi dalla mossa del cavallo. La percezione transita per gli spazi dello stabile senza passare mai due volte su alcuno di essi. Quando lo sguardo-cavallo tocca i quattro bordi della scacchiera perechiana, termina una parte del libro, diviso infatti in sei parti. Il tragitto è un movimento unico, *continuo*, che inanella ogni singolo *millesimo*, ogni frammento, partendo dalle scale e terminando nello studio di Bartlebooth. L'epigrafe del novantanovesimo capitolo racchiude in un haiku tutto il romanzo plurale appena trascorso:

medesimo titolo. In Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, 2000, Paravia, Torino.

⁵⁷⁹ Georges Perec, *La polygraphie du cavalier*, in <<L'Arc>>, n. 76, Parigi, 1979.

*Je cherche en même temps
l'éternel et l'éphémère.*⁵⁸⁰

Già in questo passaggio, tra struttura formale, materia diegetica e nucleo profondo di significazione e comunicazione, è possibile rinvenire il salto tra i piani, la riproduzione della poligrafia come mossa cognitiva - *esistenziale* quasi - impressa da Perec alla propria attività. Lo spostamento cioè del campo d'azione, l'estensione del gioco combinatorio a una sorta di fase successiva, <<d'Oulipo sémantique>>, in cui le *contraintes* siano applicate non esclusivamente a elementi verbali, ma coinvolgano <<oggetti semantici>> (sentimenti, sensazioni, personaggi, situazioni)⁵⁸¹. La scelta stessa della struttura e della forma del gioco - del suo *linguaggio* e della sua *filosofia* - rivela l'approccio ludico e la disposizione a indagare, smontare, riconfigurare, ricrearsi dinamicamente figure reticolari come griglie - *mappe* - di immagini e interazioni possibili all'interno della rete sottosopstante della combinazione comunicativa. Il pericolo che le *contraintes* possano schematizzare troppo il flusso del romanzo plurale o fossilizzare i grumi semantici più profondi è evitato proprio accentuando la gratuità, la potenzialità di rinnovamento e riconfigurazione continui, la disponibilità alla permutazione e alla connessione proprie del gioco. La seconda regola-restrizione combinatoria - la poligrafia del cavallo - esemplifica chiaramente come l'autore eviti allo schema di imporsi sulla materia semantica e sul progetto di comunicazione. Oltre alla polisemia intrinseca rinvenuta e caricata da Perec dentro la forma-movimento del cavallo, anche la tentazione di ridurre *La vita* a una scacchiera bi-dimensionale è scongiurata. Nonostante il testo sia bi-dimensionale, di fatto - pagina scritta -, e d'intenzione - mappa cognitiva. La sua bi-dimensionalità però non

⁵⁸⁰ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 574.

⁵⁸¹ Cfr. Georges Perec, *Quatre figures pour «La Vie, mode d'emploi»*, <<L'Arc>>, n. 76, p. 50-53.

è una semplificazione, piuttosto una proiezione. Anzi, un intreccio di proiezioni. A stabilire questa differenziazione è lo stesso autore nel *Preambolo*. E' Perec a fornirci, fin da subito, l'organigramma testuale compreso di strumenti, prospettive, coordinate, nessi sintattici e semantici, soglie d'accesso e punti di fuga. *Praeambulum*, dopotutto, indica proprio ciò che si dice e si scrive prima di andare. *La vita, istruzioni per l'uso*, è un compendio di romanzi, è un manuale tecnico-pratico - compendio di *tèchné* - per connettersi alle vite (scale come luogo di partenza, passaggio e raccordo), è una collezione di mappe, un affastellamento e integrazione *in progress* di carte geografiche, planimetrie, portolani, cartoline, fotografie, riproduzioni grafiche eterogenee. Il testo stesso sembra costituirsi e presentarsi in quanto ricognizione delle possibilità di composizione di tutti questi multiformi pezzi.

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie: l'objet visé - qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois - n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et des ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé⁵⁸².

⁵⁸² G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 17.

Il vero principio da tenere a mente, subito dopo il doppio avvertimento - sempre più pertinente e fondante - riguardo l'occhio, ma prima delle *contraites* oulipiane, è questo punto di vista olistico⁵⁸³ sull'oggetto preso di mira, che nel nostro caso è l'atto percettivo, l'apprendimento, un puzzle metatestuale di mappe cognitive. E la forma olistica di questo modello di percezione-rappresentazione-trasmissione proposto da Perec riproduce la forma stessa dell'oggetto mirato, che è campo di indagine, zona con cui e in cui allacciare contatti comunicativi, struttura olistica essa stessa. Nel suo saggio *Il fantasma nel sistema*⁵⁸⁴, lo scrittore ungherese Arthur Koestler propone, per spiegare lo schema costitutivo della realtà a ogni suo livello e dimensione, un vasto diagramma gerarchico organizzato in sottoinsiemi, detti *oloni*, che egli definisce olarchia. I differenti tipi di insiemi costituiscono i vari livelli di strutturazione del sistema. Questi livelli includono, ad esempio, quark, protoni, atomi, molecole, cellule, tessuti, organismi, popolazioni. La biosfera, in quanto organismo essa stessa, può così essere esaminata non a partire dai singoli elementi che la compongono, ma compresa in una visione totalizzante in quanto insieme complesso, stratificato e interrelato di tutti i suoi elementi. L'approccio olistico implica la ricomposizione dei molteplici livelli gerarchici e la percezione unitaria e plurale delle relazioni e interconnessioni delle parti tra loro e nel tutto. Teoria olistica e *thought as a system*⁵⁸⁵, al pari della

⁵⁸³ Olismo: ogni concezione filosofica e sociologica secondo cui la società è una totalità non riducibile alla somma degli individui e delle loro azioni; filos., in epistemologia, teoria che considera il sapere scientifico come un insieme di proposizioni altamente connesse, tale da non consentire la verifica empirica di una singola ipotesi, ma solo di porzioni più o meno estese dell'insieme. In Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, 2000, Paravia, Torino.

⁵⁸⁴ Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, 1967, Penguin.

⁵⁸⁵ Cfr. David Bohm, *Thought as a System*, Routledge, London, 1992; David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London, reprinted 2002.

pratica del puzzle, immaginano una totalità sovrastante le parti e l'atto stesso dell'analisi. La conoscenza diventa ri-composizione dei nessi tra le unità componenti l'insieme, della continuità strutturale sostanziale. Nell'ontologia, l'Essere è catena di discreti, nel gioco, l'immagine fantasmatica è puzzle di pezzi. Secondo la teoria dei sistemi, in fondo, tutti fenomeni, la vita, la mente, la coscienza, l'Essere e il futile, la conoscenza e il gioco, sorgono e sono compresi tutti solo all'interno di sistemi a stratificazione e integrazione multiforme. Sistemi plurali narrabili - raffigurabili in cartografie e strategie ludiche - attraverso un romanzo plurale, come si propone di fare Perec nella sua *Vita, istruzioni per l'uso*. Anche Gregory Bateson, antropologo, sociologo, linguista e studioso di cibernetica britannico, scorge nelle forme del gioco modelli cognitivi decisivi nell'affrontare l'ermeneutica dei sistemi aperti.

"Pose enfasi sul caso, sul gioco, e persino sulla fede e sull'intuizione, in quanto simili momenti sono parte di una più ampia *dialettica di rigore e immaginazione*"⁵⁸⁶.

La dialettica di *rigore e immaginazione* rimanda perspicuamente all'arte combinatoria che scopre e origina la propria carica potenziale di creatività e generazione immaginale proprio quanto più serrata e rigorosa è la prescrizione. Dialettica olistica che è pure basale per l'Oulipo *sémantique*, nella sua ricerca di coinvolgere all'interno del gioco combinatorio ogni dimensione del senso e della comunicazione. La posta in palio essendo proprio, tra le altre, il superamento delle dicotomie locali, o meglio una comprensione totalizzante delle dicotomie, la ri-connessione di superfici di contatto irriducibili le une alle altre, ma reticolate. Lo scopo del gioco perechiano sembra coincidere con la realizzazione del potenziale olistico inscritto come sfida nei frammenti, nei pezzi del puzzle, nei *millesimi* del palazzo in via

⁵⁸⁶ John Tresch, *Heredity is an Open System: Gregory Bateson as Descendant and Ancestor*, in *Anthropology Today*, Vol. 14, n. 6 (Dec., 1998), pp. 3-6.

Simon-crubellier undici, nelle raffigurazioni di spazio, nei romanzi, nei ricordi, e nei vuoti, nelle sparizioni, nelle assenze tra essi. Lo stesso procedimento è messo in opera da Bateson:

Giocando sulle differenze tra formalizzazione e processo, o cristallizzazione e casualità, Bateson cercò di trascendere altri dualismi - mente contro natura, organismo contro ambiente, contenuto contro contesto, e soggetto contro oggetto. [...] significato, emozione e riflessività possono essere fatti oggetto di analisi formale, empirica, generalizzante. Concentrandosi sulle *interazioni* piuttosto che sulle *strutture fisse*, Bateson mise in dubbio che trattava il comportamento, l'innovazione o l'ereditarietà come sistemi chiusi. [...] il perspectivalism, o olismo di Naven di Bateson (1936) [...] si concentra sull'interazione di funzioni definite in modi molteplici⁵⁸⁷.

Anche Perec rinviene nel movimento attraverso la rete, nell'avanzamento del cavallo lungo i riquadri, nell'interazione molteplice delle forme di riproduzione di cui il romanzo è forma tra le altre, nelle proiezioni a ritroso che scattano dall'ultimo fermo immagine su cui si apre *La vita*, nella mossa terminale, finale e fatidica, che interrompe e apre la fuga dal testo. E' come se il *frame* monadico richiedesse la ricomposizione della successione di cui è puntiforme coordinata, il recupero della cinematografia all'interno e in correlazione con la quale la sua singolarità ha potenzialità semantiche.

[...] seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go;⁵⁸⁸ seules les pièces

⁵⁸⁷ Ivi.

⁵⁸⁸ gioco giapponese nel quale, fra due o quattro giocatori, vince chi riesce a piazzare per primo cinque pedine in altrettante caselle consecutive orizzontali sopra una scacchiera che ne ha quattrocento [N.d.T. in Georges Perec, *La vita, istruzioni per l'uso*, BUR, Milano, 2001, p. 7].

ressemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérées isolément una pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au termine de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en una demi-seconda prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'esistere en tant que pièce : l'intense difficoltà qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* - énigme - désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'êtré, mais semble n'avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.⁵⁸⁹

Conta solo la possibilità di collegare, dichiarazione d'intenti per una poetica combinatoria semantica, che mira a sperimentare le potenzialità di correlazione, le eventualità di pensare, percepire e comunicare in rete, i piani di fessurazione del paradosso borgesiano della coincidenza asintotica tra riproduzione del mondo e mondo stesso. E' possibile assimilare ogni frammentario dato dell'esperienza percettiva e ricombinare insieme in un *continuum* organico tutti gli elementi, riproducendo in un modello cognitivo ed espressivo la totalità del sistema? Se il sistema è aperto, allo stesso modo dovrebbe esserlo il modello che lo raffigura. La sua potenzialità alla covalenza cioè non dovrebbe stabilizzarsi in un'assenza entropica di mosse ulteriori. Già Platone, nel *Politico*, descrive così lo iato esistente fra la "realtà" e la sua rappresentazione simbolica: <<E' impossibile, per ciò che è del tutto semplice, adattarsi a ciò che non è mai semplice>>. Riguardo a ciò, Perec considera particolarmente cruciale il gioco del go. <<Arte sottile>>⁵⁹⁰ lo definisce Perec, proprio per la sua capacità

⁵⁸⁹ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 17.

⁵⁹⁰ Cfr. Georges Perec, Pierre Lusson e Jacques Roubaud, *Petit Traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (Paris, Bourgois, 1969). Cfr. anche Hans Hartje, *Perec e l'alter-(e)go*, in Brunella Eruli, a cura di, *Attenzione al potenziale*, Firenze, Marco Nardi, 1994, pp. 87-96.

di mettere in atto strategie per il «*contrôle des intersections vides*»⁵⁹¹ del reticolo su cui ci si muove. Il gioco del go, anzi, diventa agli occhi di Perec modello alternativo al gioco degli scacchi che invece, per la griglia biquadratica e la processione del cavallo, pareva presentarsi come paradigma formale della *Vita*. Entrambe le *contraintes* sono riqualificate in approssimazioni di strutturazioni e strategie ben più complesse.

Nous aurons à plusieurs reprises, tout au long de ce modeste ouvrage, pour aider à la compréhension de certains principes du jeu, l'occasion de parler des échecs. Comprenez bien que ce n'est là qu'une béquille, imposée par la fâcheuse popularité de ce jeu minable en France. Car, il faut bien se pénétrer de cette idée majeure: le GO, c'est l'anti-échecs. Le jeu de GO n'est pas le jeu d'échecs japonais. Il existe un jeu d'échecs japonais, même qu'il s'appelle le Shôgi. On n'a jamais vu un joueur de GO jouer au Shôgi⁵⁹².

La struttura del gioco degli scacchi è propedeutica alla *comprensione di alcuni principi del gioco*, ma non risolutiva. Troppo semplice, troppo approssimativa, troppo bidimensionale.

Qu'il nous soit donc permis de résumer ici tout le mal que nous pensons des échecs.

1. C'est un jeu féodal, fondé sur l'Exaltation du Tournoi et l'inégalité sociale.
2. C'est un jeu dont les règles varient tous les trois siècles.
3. C'est un jeu d'une antiquité contestable (à peu près contemporain de la Canasta!)
4. C'est un jeu qui (comme les Dames!) ne connaît que trois issues sans nuances: la victoire, la défaite, le nul. On gagne,

⁵⁹¹ *Petit Traité*, op. cit., p. 52.

⁵⁹² Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit Traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, "Des échecs", 1969, Christian Bourgois.

on perd, certes, mais on ne peut pas gagner d'un point, ce qui est l'un des suprêmes raffinements du GO!

5. Pis d'abord, c'est pas un jeu qui rend poli!

6. Deux joueurs de force différente ne peuvent pas jouer ensemble avec intérêt pour le plus fort.

7. Une partie d'échecs dure tout au plus trente coups.

8. C'est un jeu confus où il n'y a pas deux pièces qui fassent la même chose.

9. Nous ne savons pas jouer aux échecs.

Il est inutile d'ajouter que le GO n'a aucun de ces manques (à l'exception du point n° 9, mais, en France, nous sommes à peu près les seuls à le savoir)⁵⁹³.

La forma simbolica degli scacchi risulta allo stesso tempo eccessivamente antiquata e senza tradizione, rappresentativa del vecchio mondo feudale, incapace di cogliere le *sfumature*, le *intersezioni libere*, la finalità di ogni singolo punto all'interno del reticolo. Omissioni assenti nella perfetta arte sottile del go. Forse in virtù dello spostamento di obiettivo, dalla conquista, casella dopo casella, della pedina reale avversaria, al controllo del maggior numero di intersezioni libere del *goban*⁵⁹⁴. Anche la visione della scacchiera è sensibilmente differente, mentre gli scacchi scorgono riquadri da possedere, il go disegna intersezioni da allacciare. Questo concentrarsi su legami mancanti, questo sguardo rivolto al controllo delle assenze e a una loro ri-lettura in continuità, richiama l'icona della leggerezza evocata da Calvino nelle sue *Lezioni americane*:

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ è la scacchiera del go, formata da 19 linee verticali e altrettante orizzontali che formano 361 intersezioni (e non 324 caselle) sulle quali i due giocatori posano alternandosi le loro pedine (pietre, solitamente bianche e nere). Tali pedine non vengono più spostate, ma a determinate condizioni vengono tolte dal goban. Per fini didattici è frequente l'uso di goban ridotti con 13x13 o 9x9 intersezioni. Una versione tibetana del gioco prevede regole leggermente diverse e un goban costituito da un reticolo 17x17.

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica⁵⁹⁵.

L'arte sottile del go contiene in sé la tecnica per apprendere un'ottica *altra*, metodi ermeneutici eteromorfi, per sperimentare un approccio eterotopico nuovo al racconto e al reale, per tracciare una mappa fluida e leggera - *sottile* - attraverso i testi e i discorsi sul mondo.

Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo... Ma se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene sciolta... Oggi ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i quarks, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi... Poi, l'informatica. [...] è il software che comanda che agisce sul mondo esterno e sulle macchine. [...] La seconda rivoluzione industriale [...] si presenta [...] come i bits d'un flusso di informazioni che corre sui circuiti sotto forma di impulsi elettronici. [...] bits senza peso⁵⁹⁶.

E' negli interstizi tra le cose che l'arte sottile del go e della letteratura hanno la possibilità di individuare - *inventare* - canali di flusso, diagrammi di informazioni, trasmissioni di adiacenze *in fieri* o in potenza o inattingibili. L'orientamento ermeneutico è il medesimo, consiste nel procedere alla (ri-)

⁵⁹⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, op. cit., p. 12.

⁵⁹⁶ Ivi.

composizione su mappa, carta o tavolo da gioco, dell'esperienza del contatto, della sfida alla discontinuità, della risoluzione del frammento. Tra piani, superfici, gradi, posizioni, istanti, intervalli, *millesimi*, unità, oggetti, pensieri, situazioni, contesti, atti, fenomeni, soggetti. *Romanzi*.

«Stiamo sempre parlando di Go, maestro?»

«Sì. E della sua ombra: la vita.»⁵⁹⁷

L'anno successivo all'uscita della *Vita, istruzioni per l'uso*, viene pubblicato *Shibumi*, un romanzo di genere che, nelle dichiarazioni dell'autore, Trevanian, perfeziona al massimo grado ed esaurisce i canoni e le forme espressive della *spy-story*. Al di là dell'impianto complottivo della trama - caro sia a Perec che, soprattutto, a Pynchon - il romanzo è interessante per la centralità metatestuale assegnata al gioco del go. In *Shibumi*, così come nella *Vita*, il punto di vista, la struttura del campo d'azione e le strategie del gioco del go assumono la potenzialità di porsi come forme simboliche, modelli cognitivi di interfaccia tra soggetto e oggetto, tra percipiente e percepito. Piuttosto che far riferimento a regole e manuali riguardanti il gioco, è attraverso l'immissione e ramificazione progressiva - e autonoma, con tutta probabilità, in questo caso, mancando riscontri di avvenuta conoscenza diretta dell'opera di Perec da parte di Trevanian - della sua virtualità finzionale nello spazio delle forme letterarie, che è possibile rintracciarne e avvertirne la carica ermeneutica. Alla domanda del protagonista Nicholai Hel, il suo maestro Otake, durante l'ultima lezione, risponde rivelando lo strettissimo, reale, rapporto tra il gioco del go e la vita. Già il protagonista aveva dichiarato nel corso del romanzo che

⁵⁹⁷ Trevanian (pseudonimo di Rodney William Whitaker), *Shibumi*, 1979, Crown Publishers, New York, *Il ritorno delle gru*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Bompiani, Milano, 1980.

«il Go sta agli scacchi come la filosofia sta alla contabilità della partita doppia.»⁵⁹⁸

Non solo il gioco è un modello cognitivo determinante nella percezione e formalizzazione dell'esperienza, esso è giudicato la vera forma quintessenziale della vita, che ne può tracciare invece solo la pallida e filiforme sagoma vuota. Per questo, per esprimersi e comunicare nella verità, il maestro di Nikholai, Otake

«parla di ogni cosa nel linguaggio del Go. Tutta la vita, per lui, è un paradigma semplificato del Go»⁵⁹⁹.

Il ribaltamento tra figura e raffigurazione, questo orientale scioglimento del paradosso cartografico borgesiano e dello iato platonico, è determinato da una particolare qualità in possesso del maestro di go, una propensione alla *leggerezza*, alla *sottigliezza*, a un punto di vista *combinatorio* nei riguardi del mondo. In una parola, lo *shibumi*. *Shibumi* è un termine giapponese difficilmente traducibile, che esprime la condizione di grazia estetica, di raffinazione estrema del senso estetico, e allude a una grande ricercatezza celata sotto apparenze comuni. Normalmente utilizzato in riferimento alle tecniche di creazione dei giardini o all'architettura per connotare una bellezza semplice, nel romanzo di Trevanian allude a una capacità ineffabile,

«shibumi has to do with great refinement underlying commonplace appearances. It is a statement so correct that it does not have to be bold, so poignant it does not have to be pretty, so true it does not have to be real. Shibumi is understanding, rather than knowledge. Eloquent silence. In demeanour, it is modesty without pudency. In art, where the spirit of shibumi takes the form of sabi, it is elegant simplicity, articulate brevity. In

⁵⁹⁸ Ivi.

⁵⁹⁹ Ivi.

philosophy, where shibumi emerges as wabi, it is spiritual tranquillity that is not passive; it is being without the angst of becoming. And in the personality of a man, it is... how does one say it? Authority without domination? Something like that.»⁶⁰⁰

Semplicità, brevità, come Calvino, sottigliezza, connessione, come Perec. Questa modalità di percezione-decrittazione del reale, rappresentata nella forma giocante del go, è ribadita da Perec nel riferimento, contenuto sempre nel Preambolo, ur-legenda delle mappe successive, al puzzle. Esso, infatti, è simbolo di una comprensione che non è mai possesso, ma scoprimento aperto e continuamente proiettato al rinvenimento della connessione successiva.

[...]l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* - énigme - désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.⁶⁰¹

Così lo *shibumi*:

«One does not achieve it, one... discovers it.»

«Meaning that one must learn a great deal to arrive at shibumi?»

«Meaning, rather, that one must pass through knowledge and arrive at simplicity.»⁶⁰²

Così l'arte del puzzle:

⁶⁰⁰ Ivi.

⁶⁰¹ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 18.

⁶⁰² Trevanian, *Shibumi*, op. cit.

[...] ce n'est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe aléatoire produira nécessairement une difficulté aléatoire⁶⁰³.

La sapienza del taglio, la semplificazione, l'estrema rarefazione del campo di interazione, sia nel gioco del go, sia nella pratica del puzzle, strutturano un modello di visione nuovo, alternativo, imprevisto, portatore di inedite potenzialità di attraversamento delle immagini riprodotte, delle intersezioni inoccupate, degli spazi testuali e non. E, infatti, Nicholai Hel, come i personaggi di Calvino, il Ghastly fop di Pynchon e l'occhio narrante e i romanzi di Perec, si è diradato, nebulizzato, è diventato particella dai percorsi indeterminabili:

In pursuit of shibumi he could excel invisibly⁶⁰⁴.

Lo *status* di invisibilità è la condizione per il superamento dei limiti, spaziali e temporali, così come di classe e livello. Lo sguardo invisibile vede di più perché transita libero, nomade, inimmaginabile, tra le soglie, lungo gli interstizi, oltre i confini imposti alla visione medesima. E' lo stesso Perec, dopotutto, ad autorizzare per primo l'indagine di queste prossimità finzionali. La letteratura, così come ogni altra forma generatrice e implicatrice di forme, è ai suoi occhi un mondo di cui la sua opera costituisce un'ulteriore regione, o strato, o gemmazione frattale, e allo stesso tempo e sul medesimo - *contiguo* - piano, la rappresentazione, cioè la proiezione in carta geografica. Come lo definisce Mariolina Bongiovanni Bertini, egli è <<l'attento cartografo dell'immaginario>>⁶⁰⁵, facendo anche riferimento <<[...]

⁶⁰³ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 18.

⁶⁰⁴ Trevanian, *Shibumi*, op. cit.

⁶⁰⁵ Mariolina Bongiovanni Bertini, *Da Flaubert a Perec*, in *Flaubert e la tradizione letteraria*, "Quaderni del seminario di filologia francese", 1999, Edizioni Ets, Pisa, o in http://www.filologiafrancese.it/qds_paragrafi/67.pdf (data ultima consultazione 10/02/07), p. 123.

ai suoi archivi, a quei taccuini in cui i disparati materiali destinati a confluire nella sterminata macchina-giocattolo della *Vie mode d'emploi* si sono ammassati per un decennio>>⁶⁰⁶, in modo simile a quella sorta di diario modulare di viaggio che si trova alla genesi delle *Città invisibili* di Calvino. La Bertini focalizza la sua analisi sul rapporto profondo - di citazione e trasposizione pluristratificate - tra Perec e Flaubert, ma se nel romanzo *Les Choses* tale rapporto risulta se non esclusivo, certo sostanziale per la creazione perechiana, nella *Vita*, la diramazione dal maestro diviene superficie di adiacenza tra mille altre. Se *La vita, istruzioni per l'uso* è sottotitolata *romanzi*, non lo è solo perché ne contiene in sé legioni, ma anche perché in essa e da essa si dipartono e approdano i punti di vista, le parole, le forme, le storie che costituiscono i mondi, i territori narrativi di altri romanzi.

se gli *emprunts* flaubertiani di *Les Choses* avevano il compito di suggerire al lettore che esisteva una continuità tra lo spazio dell'*Education sentimentale* e quello del romanzo che stava leggendo, gli *emprunts* della *Vie mode d'emploi*, integrati in una rete intertestuale molteplice, hanno invece il compito di far risaltare la composita novità dello spazio perechiano, che vive di eterogeneità inassimilata, nel trionfo della più disorganica giustapposizione⁶⁰⁷.

La vita è la raffigurazione di uno spazio nuovo, composito, ne costituisce il tentativo di riproduzione in mappa, osservazione e rifrazione per itinerari dell'osservazione, non per sintesi o ortolatria, ma per accumulo, per comprensione sospesa, dilazionata, per fascicolazione enciclopedica dell'eterogeneità irriducibile, per attraversamento non orientabile e giustapposizione di tutti i piani e i millesimi. L'approccio topografico alla zona

⁶⁰⁶ Ivi.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 124.

d'indeterminazione per eccellenza, la zona reticolare dei discorsi, è confermato dallo stesso Perec:

Le pourquoi de ces emprunts systématiques ne m'est jamais apparu très clairement. Dans le premier cas (*Les Choses*), il s'agissait sans doute d'un accaparement, d'un vouloir-être Flaubert; dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, c'est davantage, me semble-t-il, le signe d'un arpentage, la marque d'un réseau: Flaubert comme Kafka e Calvino, Sterne et Jules Verne, Roussel et Rabelais, Leiris et Queneau, etc. font désormais partie de l'espace fictionnel dans lequel tout autant que dans l'autre, j'essaie de me mouvoir⁶⁰⁸.

Il prestito, la ri-enunciazione, la sovrapposizione semantica delle visioni, delle parole, dei territori letterari altrui, sono segni essi stessi, forme simboliche di secondo e terzo grado, modelli di riproduzione del senso, di rilevazioni, di geodesia dei significati, di LAN semantici e comunicativi. Gli autori citati da Perec, Flaubert ovviamente, ma anche Kafka e Calvino, Sterne e Jules Verne, Roussel e Rabelais, Leiris e Queneau - qui citati in coppie, come le categorie dei *Cahier* -, ma anche Borges e Roubaud, Lowry e Mann, Stendhal e Proust, e tanti altri probabilmente celati tra le pieghe del romanzo plurimo, predispongono altrettanti accessi a un reticolo inestricabile, un *goban* di narrazioni e intersezioni libere, pezzi di un puzzle frattale che è *lo spazio finzionale* in cui Perec prova a dislocarsi e a disegnare la sua mappa. Una mappa plurale, ovviamente, che non si risolve in nessuno dei singoli piani proiettivi che disegna, come fosse una scacchiera fatta di riquadri, ma nelle *intersezioni libere*, nel rizoma aperto che inventa in quanto potenzialità, come fosse un *goban* tridimensionale, o persino tetradimensionale, se si considera il piano del Tempo, o n-dimensionale, se si considera l'infinita, frattale permutabilità delle superfici di rappresentazione e dei territori meta-finzionali, mediati più o meno narrativamente. Il carattere intrinsecamente riflesso, il suo grado ennesimo di

⁶⁰⁸ Georges Perec, *Emprunts à Flaubert*, in «L'Arc», 1980, n. 79, p. 50.

rifrazione, è assegnato all'opera già nel *Preambolo*, in chiusura della sua omologazione formale all'arte del puzzle:

L'art du puzzle commende avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le jouer devra résoudre.⁶⁰⁹

Prima di tutto, Perec avvicina ulteriormente gioco del go e puzzle rinvenendo anche in quest'ultima pratica, apparentemente solipsistica, un serrato confronto, una sfida a due, una contesa giocata dentro la nube indistinta e instabile delle linee e dei piani potenziali di connessione. La comunicazione - letteraria e non - così come il gioco del go e il puzzle, è strategia di comprensione di determinate porzioni di rete, di interrelazioni, di incastri. L'artefice del puzzle, la cui parte <<est difficile à définir>>⁶¹⁰, traccia il proprio progetto totalizzante non per possederlo, ma al contrario, a ritroso, allo specchio, per perderlo. La sua mappa non permette l'accesso a una visione unitaria, piuttosto ne costituisce il riflesso frammentato, affinché la visione dell'altro sia prolungata e, benché differita, partecipe fattiva della composizione stessa del disegno. In tempi discontinui, i pezzi discontinui sono ricomposti in una sorta di integrazione ellittica, intermittente tra produzione e riproduzione, tra composizione - scomposizione - ricomposizione, tra Autore e Lettore. Lo scopo dell'operazione trapassa dunque dall'organizzazione di una mappa per trovare la strada e apprendere - appropriarsi? - del territorio, alla macchinazione di una mappa-*trompe l'oeil* per moltiplicare i percorsi possibili e smarrirvisi dentro.

[...] lorsque, au lieu de laisser les hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion: une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à

⁶⁰⁹ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 19.

⁶¹⁰ Ibid., p. 18.

reconstruire [...] serviront de départ à une information trompeuse: l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses: deux fragments de corniches s'emboîtant exactement alors qu'ils appartiennent en fait à deux portions très éloignées du plafond [...] plusieurs pièces découpées de façon presque identique appartenant, les unes à un oranger nain posé sur une cheminée, les autres à son reflet à peine terni dans un miroir, sont des exemples classiques des embûches rencontrées par les amateurs⁶¹¹.

La struttura, l'intreccio delle norme combinatorie così come l'assemblaggio dei frantumi narrativi, non è quindi una mappa, un testo, di primo grado, ma mette in atto un gioco, una partita a due in cui la mappa-testo è insieme campo di svolgimento delle tattiche ludiche e posta in gioco, cioè obiettivo da raggiungere. E solo nello sbrogliare le impasse, nel riconoscere e svelare gli inganni, nel ricombinare in modo corretto le adiacenze, potrebbe darsi la possibilità della visione autentica. Risolvere l'enigma, rivelare il *trompe l'oeil*, ricostruire il dispositivo illusivo della macchina mendace corrisponde alla vittoria. La partita però, come il suo spazio di gioco e il diagramma che la raffigura e ne computa le fasi, ha confini nebulosi e solo un evento esterno e imponderabile ai giocatori - la morte - sembra poterne sancire l'ultima mossa. Allo scadere della quale, estremo tentativo di ricognizione culminante e ricerca di quel punto che potrebbe garantire la vittoria inaspettata, ecco l'istante della *Vie, mode d'emploi* che sonda le ramificazioni spaziali e temporali contigue, tutte le intersezioni potenziali. Ma il tassello non coincide.

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et

⁶¹¹ Ibid., p.19-20.

reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.⁶¹²

Bartlebooth non conclude. Il lettore non conclude. E l'Autore? E' il suo occhio sezionante il vincitore? Se di vittoria si può parlare, essa certo pertiene al piano della creazione artistica e alla riuscita della poligrafia sulla combinatoria semantica, la trascrizione, cioè, in struttura metanarrativa, in mappa-testo, del territorio spaziotemporale della rete dei discorsi e del fascio interconnesso di strategie comunicative in atto - o in potenza - entro quei confini.

La vie mode d'emploi è infatti la concretizzazione di un progetto metanarrativo a più livelli, un meta-progetto stratificato in forme dentro forme di rappresentazione, una sorta di prospettiva matrioska che permuta lungo piani eterogenei la sfida al medesimo costitutivo problema, se sia cioè possibile, e in quale modo, ricostruire la totalità dell'esperienza. L'esperimento perechiano è congruente a quello del personaggio che, se non principale, potrebbe essere definito nodale per l'intreccio della matrice dell'opera. Percival Bartlebooth è molto ricco e completamente indifferente <<à ce que la fortune permet généralement>>⁶¹³, non <<l'argent, le pouvoir, l'art, les femmes>>⁶¹⁴, non <<la science, ni même le jeu>>⁶¹⁵. Il suo desiderio è

De saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde - projet que son seul énoncé suffit à ruiner - mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.

⁶¹² Ibid., p. 20.

⁶¹³ Ibid., p. 152.

⁶¹⁴ Ivi.

⁶¹⁵ Ivi.

Bartlebooth, en d'autres termes, décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même.⁶¹⁶

Il personaggio verso cui progressivamente convergono tutti i frammenti spaziotemporali acclusi al romanzo plurale di Perec si chiama prima di tutto *Percival*, omonimo dell'eroe del ciclo arturiano, compagno di un drago magico e unico tra tutti i cavalieri della tavola rotonda a ritrovare il Graal. Bartlebooth è investito quindi della cifra simbolica del Cercatore, il *der suchende* che si imbarca in una *quête* mistico-sacrale capace di dare senso a un destino. Anzi, no. Lo scopo della ricerca si esaurisce all'interno dei confini stabiliti della propria arbitrarietà. Il progetto, che pure assorbe e orienta tutta la parte restante della vita di Bartlebooth, non si presenta come missione salvifica, atto teleologico, significante a priori. L'approccio sembra piuttosto vicino allo *shibumi*, al quieto distacco, all'elegante semplicità, alla perfetta - *cristallina* - brevità intrinseche al maestro dell'arte del go. Che è perfezione nella futilità e bellezza sotto ordinarie apparenze.

Cette idée lui vint alors qu'il avait vingt ans. Ce fut d'abord une idée vague, une question qui se posait - *que faire ?* -, une réponse qui s'esquissait : *rien*.⁶¹⁷

Scoperto che nulla gli interessa, in quanto oggetto da possedere, casella da occupare, pedina da colonizzare, Bartlebooth sente un certo grado di interesse verso

Tout au plus les cravates et les chevaux ou, si l'on préfère, imprécise mais palpitante sous ces illustrations futiles (encore que des milliers de personnes ordonnent efficacement leur vie autour de leurs cravates et un nombre bien plus grand encore

⁶¹⁶ Ivi.

⁶¹⁷ Ivi.

autour de leur chevaux du dimanche), une certaine idée de la perfection.⁶¹⁸

Di fronte all'incoerenza del mondo e alla totale assenza di direzione della sua vita, Bartlebooth tenta di rinvenire - riprodurre - una rete di corrispondenze tra le sconnessioni, eligendo un modello - frammento frattale del reale altrimenti incommensurabile - in grado di compiere tutti pezzi discreti e incoerenti in un *continuum* localizzato però *intero, intatto, irriducibile*. Un progetto di cartografia modulare e poligrafica del tutto concorde con il progetto della *Vita, istruzioni per l'uso*. Progetto, infatti, che non resta isolato o unico, ma entra in un sistema aggrovigliato di rimandi e riflessi testuali e metatestuali, diventa fattore matriciale di un complesso stratificato di modelli - cartografici, planimetrici, ludici, bibliografici, numismatici, collezionistici, cinematografici, archeologici, fotografici, narrativi, pittorici, illusionistici, enigmistici, ecc. - volti a risolvere il paradosso borghese del rapporto scalare tra mondo e riproduzione del mondo, l'inconciliabilità platonica tra il Tutto e la congerie dei *millesimi*. L'aspirazione all'eshaustività come collazione di frantumi di moduli rappresentativi insita nel testo a ogni suo livello, non può far dimenticare la dichiarazione in *Preambolo* secondo cui il testo per intero è un complesso *trompe l'oeil*. Tuttavia non è detto che l'illusorietà del gioco o la trama di strategie volte all'inganno, impedisca al gioco o alla trama perechiane di avvicinare la verità, una per ogni romanzo, ovvio. *L'atrio 1*, primo spazio del capitolo XXII, ospita una donna che tiene in mano una foto di James Sherwood, la quale a sua volta contiene il *romanzo* della ricerca-truffa più celebre di tutti i tempi:

Cet homme - James Sherwood - fut la victime d'une des plus célèbres escroqueries de tous les temps : deux arnaqueurs de

⁶¹⁸ *Ibid.*, pp. 152-153.

génie lui vendirent, en mille huit cent quatre-vingt-seize, le vase dans lequel D'Arimathie avait recueilli le sang du Christ. La femme - une romancière américaine nommée Ursula Sobieski - a entrepris depuis trois ans de reconstituer cette ténébreuse affaire pour en faire la matière de son prochain livre et le terme de son enquête l'a conduite aujourd'hui à venir dans cette immeuble chercher quelque ultime renseignement.⁶¹⁹

La prima nota d'interesse fa riferimento alla foto di James Sherwood. Anche in questo caso, è una riproduzione il punto d'accesso alla storia, è dal frammento discreto - *frame* fotografico - che scaturisce la possibilità del recupero - ricostruzione a ritroso, ri-montaggio - di una continuità, di una serialità smarrita, confusa, discrepante. L'altra annotazione riguarda la convergenza terminale dei romanzi, dei pezzi di racconti, verso il punto del non ritorno, l'orizzonte comune degli eventi, la Fine di tutti i fili dipanatisi analettici e divergenti. *La finale dell'inchiesta*, del gioco, del progetto, del testo ha condotto tutti i romanzi della Vita << dans cette immeuble chercher quelque ultime renseignement >>,⁶²⁰ la possibilità di un proseguimento. E invece tutti termineranno qui e ora, nel liminare, entropico frammento della quinta stanza di Bartlebooth, nel pezzo del puzzle che non combacia con il vuoto rimasto vacante della raffigurazione.

Il représente un petit port des Dardanelles près de l'embouchure de ce fleuve que les Anciens appelaient Maiandros, le Méandre⁶²¹.

Meandro, il Tortuoso, uno dei fiumi che compaiono nell'*Iliade*⁶²², da cui forse ha avuto il suo cominciamento la partita di go della letteratura e della cultura occidentale, partita il cui cerchio perfetto non si conclude, viene persa per un solo punto, un solo pezzo. L'anno successivo, Calvino pubblicherà il suo metaromanzo sugli inizi dei romanzi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁶²⁰ *Ivi.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 574.

⁶²² Omero, *Iliade*, II, 869.

Perec lo precede, ovviamente fornendo il metaromanzo sulle *fini* dei romanzi. Sull'interruzione che non conclude e lascia uno spazio vuoto con la sua sfida di connessione, con la sua domanda aperta di ultimazione. Per tornare - ripercorrendo lo zoom narrante - all'uomo della foto in mano alla donna <<debout devant la loge>>⁶²³ dell'atrio nello stabile in via Simon-Crubellier numero 11, egli è l'inventore di caramelle per la tosse la cui fama è

illustrée par des vignettes hexagonales représentant un chevalier en armure pourfendant de sa lance le spectre de la grippe personnifié par un vieillard grincheux à plat ventre dans un paysage nappé de brume.⁶²⁴

Il tema dell'illustrazione - ulteriore superficie frattale di rappresentazione -, richiama la figura di Parsifal e la sua contrapposizione al rispettivo doppio. Lo spettro dell'influenza - vecchiaccio stizzoso è, infatti, il malvagio mago Klingsor, e il *paesaggio di bruma* sulla vignetta ricorda il giardino delle delizie e delle tentazioni che avvizzisce al gesto purificatore del cavaliere del Graal. La leggenda germanica contrappone non solo i due personaggi, ma pure i relativi *loci*: il dominio del Graal in una foresta di fronte a un lago e la torre-giardino delle delizie di Klingsor. Personaggi e spazi si rispecchiano e rimandano l'un l'altro, arabeschi di una stessa forma, contigua e complementare alla sua opposta. Un legame semantico, un'analogia raffigurativa che anche Perec tiene presente e tematizza nel suo testo. La ramificazione progressiva di racconti dalla palazzina sembra l'alternativa messa in scena della magica trasformazione della torre di Klingsor in giardino delle delizie tra i cui esotici fiori si perdono i cavalieri. Solo il gesto finale, il segno della croce tracciato da Parsifal con la lancia del Graal sottratta al mago, pone fine all'incantesimo e riporta la luce della fede nel regno. Anche nella conclusione della *Vita* compare il segno della croce, ma

⁶²³ G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p.

113

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 114.

in absentia, è il pezzo a forma di X richiesto dal puzzle. Bartlebooth però tiene in mano una W. La rigenerazione del mondo *per simulacra* non avviene. Il parallelo Bartlebooth-Parsifal è poi confermato dal fatto che James Sherwood è

le grand-oncle de Bartlebooth, le frère de son grand-père maternel ou, si l'on préfère, l'oncle de sa mère. Lorsqu'il mourut, [...] en mille neuf cent - l'année même de la naissance de Bartlebooth -, le reste de sa gigantesque fortune revint à sa seule héritière, sa nièce Priscilla, qui avait épousé un homme d'affaires londonien, Jonathan Bartlebooth.⁶²⁵

I due personaggi si passano idealmente persino il testimone, una certa *pura follia*, forse, la quale era la qualità fatidica e redentiva dell'eroe leggendario. Invece di essere rivolta alla fuga del mondo e all'ascesi in vista della purificazione e della rivelazione in Dio, la *pura follia* - l'arbitrario e assoluto progetto - dei Bartlebooth è tutta rivolta al mondo materico e l'ascesi si trasforma in *diffusione* sopra quel mondo alla ricerca di un contatto completo, totalizzante, risolutivo con la sua percezione. Parsifal, redento dal sangue di Cristo, trova nella natura uno specchio alla sua rigenerazione. Bartlebooth, perso tra i meandri delle icone, cerca nella realtà uno specchio alla sua ricomposizione. Nella trasposizione del mito operata da Wagner⁶²⁶, infine, <<lo spazio diventa il tempo>> (<<zum Raum hier wird die Zeit>>). E questo passaggio di stato tra le due dimensioni, lo Spazio e il Tempo, si vedrà più avanti, è problema nevralgico nell'opera di Perec.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶²⁶ Cfr. Richard Wagner, *Parsifal*, 1882.

La Linea Mason-Dixon

Mason & Dixon è pubblicato da Thomas Pynchon nell'aprile del 1997 per la Henry Holt & Company Press. Nello stesso anno arriva in Europa, nell'edizione Jonathan Cape Ltd. E' tradotto da Massimo Bocchiola per l'editore Rizzoli di Milano nell'ottobre del 1999.

La struttura del romanzo prevede una divisione in tre parti, ciascuna ulteriormente e differentemente suddivisa in sezioni, per un totale di settantotto capitoli di - sensibilmente - varia lunghezza. La prima parte, *Latitudes and Departures*, è composta da venticinque capitoli; la seconda parte, *America*, consta di quarantotto capitoli; il terzo e ultimo capitolo, *Last Transit*, conclude il romanzo con cinque capitoli.

Il romanzo presenta un alto tasso di complessità narrativa, cronologica e geografica. Il narratore extra-diegetico di primo grado introduce subito, nel primo capitolo, il narratore intra-diegetico di secondo grado, il Reverendo Wick Cherrycoke che, da una stanza della magione dei LeSpark di Philadelphia, arringa il pubblico dei parenti con il suo racconto, in seguito alla richiesta di <<a Tale about America>>⁶²⁷. Dopo una breve e pittoresca presentazione delle sue tipograficamente *robinhoodesche* intemperanze giovanili, il Reverendo narra di aver incontrato Mason e Dixon sulla *Seahorse*, la nave diretta a Città del Capo. Il suo racconto, tuttavia, è una combinazione di informazioni di prima, di seconda e perfino di terza mano, di stralci del suo diario, di infondate speculazioni o ipotesi inverificabili riguardo eventi di cui non è stato testimone né ha recuperato testimonianze. Certo, egli non si nasconde e dichiara di non essere il narratore più attendibile da questa parte dell'Equatore, ma la sua inaffidabilità è complicata ulteriormente dall'intromissione di altre narrazioni sprovviste di chiare delimitazioni. Il racconto è periodicamente deviato da molteplici digressioni e narrazioni incastonate in ulteriori narrazioni

⁶²⁷ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 7.

orali, epistolari, testuali, romanzesche, sia per sua voce sia per voce altrui. Tra questi, i più ricorrenti sono, ovviamente, gli stessi Mason e Dixon, ma ai loro resoconti, se ne aggiungono miriadi di altri, a livelli diegetici molteplici, come gli estratti dal *Ghastly fop - captive's narrative* letta da diversi personaggi -, le citazioni dalla *Pennsylvaniade* di Timothy Tox, le epigrafi estratte dagli scritti dello stesso Cherrycoke, tanto che, a un certo punto, si smarrisce la percezione della struttura, di confini e superfici, della propria medesima posizione di lettore. Il racconto vortica libero e incontenibile, insofferente di demarcazioni, sbeffeggiando, narrativamente, quella Linea Mason-Dixon che, apparentemente dovrebbe costituire l'oggetto e l'asse del romanzo. I narratori, quindi, si succedono e si accavallano, al pari dei testi che compaiono, in forme varie e a differente titolo, lungo il dipanarsi dell'opera pynchoniana. Impossibile determinare con precisione gli statuti, financo la posizione, delle molteplici voci narranti. Questa cacofonia di voci, l'inattendibilità dei racconti, la commistione tra testimonianze e fonti, la focalizzazione problematica, i salti da un piano all'altro dell'articolazione diegetica, complottano a produrre una percezione indeterminata della narrazione. La sua stessa estensione - la sua dilatabilità potenziale - e le condizioni che consentono di osservare e cartografare il territorio romanzesco appaiono come gli obiettivi essenziali dell'impresa testuale. Impresa di viaggio, di osservazione celeste e di mappatura terrestre. E di tutto ciò che intercorre nel mezzo.

Il Reverendo Wick Cherrycoke arriva a Philadelphia nel 1786 per assistere al funerale di Mason. Quindi si ferma a casa della sorella dove inizia il suo racconto - un lungo flashback, dunque, o pura invenzione -, per i membri della famiglia e per <<what Friends old and young may find their way>>⁶²⁸.

Partendo dal titolo - e si intende quello stampato sulla prima di copertina - non è possibile ignorare la doppia, rifratta,

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 6.

presenza dei nomi dei protagonisti. La prima, assicurata e resa perspicua dalla corretta dimensione, focalizzazione e centratura dei caratteri tipografici, la seconda imperfetta, clamorosamente, fino a rendere leggibili sono le ultime tre lettere di entrambi i cognomi: *SON*, *XON*. Può sembrare una capziosità eccessiva, tenendo anche conto del fatto che è difficile pensare Pynchon alle prese con la definizione del *cover design*; tuttavia la differenza grafica tra la serpentina *S* e la crucimorfa *X*, attesta una confliggenza indubitabile, fondante quanto camaleontica, tra i due protagonisti. Ancora, tuttavia, è la *e commerciale* il grafo più grande, la cui dimensione e posizione centrale, coprono quasi tutta l'estensione della copertina.

Conflitto e compagnia, commercio e comunità. Un primo grande chiasmo simbolico è già lì, in bella vista, tracciato sulla prima superficie di contatto con il testo, come la firma di un cartografo sulla sua opera, che coincide sempre con la rosa dei venti dall'originale foggia, segno basico per ogni lettura di qualsiasi mappa. Segno, grafo, mappa, comunicazione. Ecco un'altra serie, quasi una griglia d'interpretazione, rosa dei venti narrativa, strategica per l'attraversamento del testo pynchoniano. Quali segni e quali prospettive, quali lande e quali mondi si intersecano ed entrano nel sistema comunicante, campo di forze ermeneutiche, attivato da *Mason & Dixon*?

Ma si proceda, per quanto possibile, con ordine. *Mason e Dixon* sono i due protagonisti. Una coppia, dunque, di inconciliabili compagni di viaggio e d'impresa, nella più classica tradizione picaresca, da cui i lettori del romanzo hanno attinto riferimenti letterari e coordinate di genere quasi scontati. Impossibile non gustare il girovagare donchisciottesco e l'asimmetria caratteriale, al pari della prosopopea cacofonica e dell'eterogeneo e caotico enciclopedismo à la *Bouvard et Pécouchet*. Lo stesso Pynchon, dopotutto, nei precedenti romanzi ha inanellato coppie su coppie di inseparabili opposti. Proprio la messa in compromissione e collisione di divergenti punti di vista ermeneutici e prassi narrativo-esistenziali costituisce da sempre

una cifra distintiva dell'invisibile autore. Questa direttiva di ricerca permane, certo, pur attestando in quest'ultimo romanzo una più attenta focalizzazione nella costruzione delle interiorità caratteriali dei personaggi. Mason e Dixon, cioè, non si limitano a essere una coppia strabica d'occhi che volge uno sguardo frastornato e frazionante sul mondo, essi sono più consistenti, più stratificati, più contraddittoriamente umani rispetto alle precedenti coppie pynchoniane (Stencil/Profane, Mexico/Poitsman, solo per citare le più evidenti).

L'asse di divergenza attorno cui si rifrangono Mason e Dixon, ha molteplici flessioni. Tra queste, una delle più produttive in termini di comprensione delle articolazioni testuali, fa riferimento alla coppia ambizione-coscienza, culturale e sociale prima ancora che personale. Gli estremi di tale asse individuano, rispettivamente, gli obiettivi e il sistema valoriale prescelti e perseguiti dalla cultura e dalla società in quel determinato - e fatidico - momento storico e spaziale. La tensione costante attivata da questi due poli crea il particolare campo di forze di rappresentazione e di comunicazione che, a loro volta, conferiscono forma a tutto il resto, cioè ai sistemi di significazione messi in atto nel rapporto con il mondo. Arte e scienza, Illuminismo e proto-Romanticismo - o Contro-Illuminismo - , razionalismo e idealismo, vitalismo e nichilismo, gozzoviglie e lutto.

Tutto ciò concorre a dare una particolare prospettiva e forma alla cospirazione, più o meno scoperta, per la riduzione del mondo a *dominion*. Teatro privilegiato per assistere al gioco di specchi e alla gara tra concorrenti eterotopie di cui Mason e Dixon sono solo due elementi neanche particolarmente consapevoli, è lo specchio e l'eterotopia più nuova - allora - e più grande - ancora -, il capolavoro cartografico europeo: l'America. E' la sua forma, la sua stessa idea, ad essere in attesa di esser immaginata - allora - e - ancora - di venir compresa. L'America si pone cioè come luogo letterario, spazio immaginale, segno geografico della

realtà, opera intenzionata di quel particolare punto di vista prospettico che riuscirà/è riuscito a prevalere sui concorrenti.

- Acts have consequences, Dixon, they must⁶²⁹.

Mason ne è convinto, l'etica deve essere possibile. L'osservazione dei transiti stellari e la mappatura della Terra sono attività - prassi - epistemologiche per ri-affermare l'*ethos* intrinseco alla ricerca e alla trasmissione della conoscenza. L'astronomia e la geografia diventano nel testo arti speculari modulari che esprimono esemplarmente i nodi critici essenziali che Pynchon vuole rappresentare per percorrerne ogni meandro, fino alla stanza segreta. La *labrys*, nelle cui sale sacre occorre entrare per accedere al contatto con l'esperienza che diverge spietata il mondo conosciuto e disvela l'*altro*, racchiude diversi riflessi: l'amplesso tra libertà e controllo, tra l'eterogeneo e lo standard; l'ambigua direzione del progresso; l'inattendibilità delle partizioni tra narrazioni, siano esse finzionali siano esse scientifiche; la contrapposizione tra geografia e geometria; l'inconciliabilità tra *techné* e *oikos*; l'espropriazione dell'umano in termini di sottrazione di *ecumene* e, all'opposto, la rifondazione e preservazione di luoghi in cui la percezione di finalità, significato, comunità possa ancora avere senso. La problematica epistemologica di fondo resta dunque *cartografica*: quale modello di rappresentazione del mondo ha imposto la sua immagine del mondo? Come e perché? E, soprattutto, come è possibile disegnare l'eterotopia che possa aprire orizzonti di fuga e di liberazione? Oltre all'eterna domanda sul senso della storia, dunque, Pynchon ne aggiunge un'altra - o, se si preferisce, declina lo stesso quesito in un'altra versione -: c'è un significato nella *geografia*? La mappa racchiude tra i suoi segni il senso del mondo rappresentato?

⁶²⁹ *Ibid.*, 346.

I due protagonisti corrispondono a due personaggi storici, Charles Mason (1728-1786) e Jeremiah Dixon (1733-1779), il primo astronomo, l'altro agrimensore. Il loro sodalizio professionale inizia con la spedizione a Città del Capo, nel 1761, per osservare il Transito di Venere. I due lavorano per la Royal Society. Il loro rapporto si cementa quindi nel corso delle quinquennali peregrinazioni labirintiformi in Nord America, dal 1763 al 1768, durante le quali inseguono l'obiettivo di risolvere un'annosa - *feudale*, la definisce il Reverendo Cherrycoke - disputa di confine tra i Baltimores del Maryland e i Penns della Pennsylvania. Il taglio netto che risolve il gordiano nodo è la Linea Mason-Dixon. Il fulcro della narrazione si concentra sul racconto delle peripezie occorse attorno a questa Linea e durante le concomitanti misurazioni compiute per la Royal Society. Successivamente al loro ritorno in patria, in Inghilterra, Dixon torna nella nativa contea di Durham, mentre Mason torna al suo lavoro all'osservatorio di Greenwich, prima di imbarcarsi di nuovo alla volta dell'America. Entrambi osservano quindi il Transito del 1769 da diverse località: Dixon dalla Norvegia, Mason dall'Irlanda. I due tuttavia si incontrano ancora, Mason si ferma a trovare l'amico, lungo la strada verso la Scozia, per la sua ultima spedizione per conto della Royal Society.

La prima parte del romanzo - *latitudes and Departures* - narra dell'incontro, a Londra, dei due protagonisti e li segue quindi nel loro viaggio di osservazione fino a Città del Capo. La seconda parte - *America* - è tutta dedicata alle loro vorticose avventure nel Nuovo Mondo. La parte finale del romanzo - *Last Transit* - si concentra soprattutto sull'ultimo incontro tra Mason e Dixon, prima della morte di quest'ultimo e della conseguente decisione da parte di Mason di fare ritorno in America.

Peter Schmidt, nel suo saggio "*Line, Vortex and Mound*", ritiene che nei capitoli 53, 54 e 56 di *Mason & Dixon*, sia possibile rintracciare una chiave interpretativa importante per il testo nella sua interezza. La configurazione di questi capitoli, cioè,

spiegherebbe l'intera opera, secondo l'idea che tutto il romanzo sia effettivamente costruito mimando, per quanto sia possibile a livello letterario, una struttura di tipo frattale dove cioè ogni singola parte sia la riproduzione secondo scale differenti di tutto l'insieme. Una struttura frattale è definita, infatti, come un particolare ente geometrico che può essere caratterizzato da un numero non intero (cioè frazionario) di dimensioni, e quindi risultare, per esempio, intermedio tra gli enti geometrici unidimensionali (linee) e quelli bidimensionali (superfici); è solitamente definito per mezzo di procedure ricorsive, e gode di determinate proprietà di scala, per cui rappresentazioni in scale diverse di uno stesso oggetto frattale presentano similitudini strutturali: se si ingrandisce con un opportuno fattore di scala una porzione comunque piccola dell'oggetto, si manifestano caratteristiche strutturali che riproducono quelle dell'oggetto non ingrandito. I capitoli considerati da Schmidt comprendono un'interruzione nella narrazione del Reverendo Cherrycoke che corrisponde alla pausa invernale nei lavori alla Linea di Mason e Dixon. Al racconto principale del romanzo viene intermesso quindi un "Captive's Tale". Questa digressione narra le sorti di un personaggio femminile mai visto prima, all'inizio innominato ma che si scopre poi chiamarsi Eliza Fields, la quale viene rapita dagli indiani e consegnata ai Gesuiti, generando da subito una congerie montante di domande su chi, cosa, quando, perché e, soprattutto, come tutto ciò sia collegato al racconto principale. L'unico contatto appare, per ora, l'epigrafe in apertura di capitolo tratta dai *Sermoni Impronunciabili* del Reverendo Cherrycoke:

*The Ascent to Christ is a struggle thro' one heresy
after another, River-wise up-country into a
proliferation of Sects and Sects branching from
Sects, unto Deism, faithless pretending to be holy,
and beyond,- ever away from the Sea, from the
Harbor, from all that was serene and certain, into*

*an Interior unmapp'd, a Realm of Doubt. The Nights.
The Storms and Beasts. The Falls, the Rapids,...the
America of the Soul.*

*Doubt is of the essence of Christ. Of the twelve
Apostoles, most true to him was ever Thomas,-
indeed, in the Acta Thomae they are said to be
twins. The final pure Christ in pure uncertainty.
He is become the central subjunctive fact of a
Faith, that risks ev'rything upon one bodily
Resurrection... Wouldn't something less doubtable
have done? a prophetic dream, a communication with
a dead person? Some few tatters of evidence to wrap
our poor naked spirits against the coldness of a
World where Mortality and its Agents may bully
their way, wherever they wish to go...*

*- The reverend Wicks Cherrycoke, Undeliver'd
Sermons⁶³⁰*

Da rilevare è, per prima cosa, la figura del Fiume di eresie che prolifera in una diramazione progressiva di Sette. Ricorda l'immagine di una struttura frattale e rizomatica, considerata la caratteristica naturale, gemmante, auto-riproducentesi della stessa. Tenuto conto poi che si tratta di visioni della Verità rivelata, di punti di vista riguardo l'Ascesa verso la Salvezza (configurata come una battaglia), di discorsi sulla natura di Dio, sembra davvero che questo frammento dai finzionali *Sermoni Impronunciabili* possa dirci qualcosa di importante, valido per il romanzo nel suo complesso. E' nominato, oltre che concretizzato nell'estratto stesso, anche il tema della finzione. E, soprattutto, la metafora del viaggio, dell'esperienza esistenziale e spirituale che prende la forma dell'attraversamento spaziale, la salvezza e il dubbio, rispettivamente, come immensità marina e

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 511.

porto, vastità continentale non cartografata. Qui, in questo passo incidentale, il Reverendo ci svela uno dei significati centrali dell'opera, una (mascherata) glossa che nasconde una possibilità importante di interpretazione: "L'America dell'Anima", il territorio a stratificazione multipla e complessa che Mason e Dixon (e i lettori con loro) stanno tentando di mappare. Il dubbio è parte inscindibile della verità, così come testimonia un altro testo ancora, l'ennesimo, chiamato in causa. Gli *Acta Tomae*, i leggendari resoconti, ancora un testo finzionale, degli atti dell'apostolo Giuda Tommaso (probabilmente il Judas Didymos Thomas del Gospel di Thomas), e del suo viaggio missionario a oriente della Parthia e poi in India. In questi racconti avventurosi, Tommaso predica il valore dell'ascesi e della gnosi come vie per la salvezza. Anche in questo caso è un altro frammento di racconto a proporre una chiave interpretativa possibile per il racconto nella sua totalità. Interessanti in questo senso sono l'eresia derivata dall'eccesso di gnosticismo e la direzione del viaggio di Tommaso, opposta a quello intrapreso invece da Mason e Dixon.

Dopo l'epigrafe, però, il capitolo inizia con una cesura brusca nei confronti della narrazione precedente, inserendo appunto la stilizzazione, da parte di Pynchon, di una forma popolare di narrativa coloniale americana, la *captivity narrative*. Le cose si complicano ulteriormente quando Eliza, la prigioniera evasa, raggiunge l'accampamento di lavoratori che accompagnano Mason e Dixon. Ma come è possibile, se il racconto di cui è protagonista non appartiene né alla versione orale né a quella scritta prodotte dal Reverendo Cherrycoke sulla storia di Mason e Dixon, che finora hanno (quasi) monopolizzato le cinquecento pagine del romanzo? La storia di Eliza appartiene invece a un altro testo, ovviamente di finzione, ma non solo per noi lettori, bensì pure per i personaggi del romanzo. Infatti, come scopriamo nel capitolo successivo, il 54, il suo racconto è letto da Tenebrae e Ethelmer, due giovani uditori compresi tra il piccolo pubblico del Reverendo Cherrycoke. Il volume in questione fa parte (ulteriore immagine di struttura

frattale, testi modulari e concentrici incastonati e comunicanti gli uni cogli altri) della serie *The ghastly fop*, *Il libertino fantasma*, una collana inventata di narrativa popolare del XVIII secolo che miscela sesso, morte e avventure con protagonista un aristocratico dissoluto che è anche un fantasma. Mason e Dixon ne hanno sempre una copia con loro. Il capitolo 54, quindi, si presenta come una complessa compromissione di estratti dal *Libertino fantasma*, narrati a volte in prima, a volte in terza persona, e di commenti, dialoghi e fantasticherie prodotti da Tenebrae e Ethelmer ispirati dalla lettura di quegli stessi stralci. Il protagonista di questo testo incorniciato nel testo, "Nella sua squisitamente Cartacea Vendetta, non soltanto attraversa l'Inghilterra, ma anche il mondo del Commercio raddrizzando Torti", ancora una volta riproducendo la strategia di *Mason & Dixon* considerato nella sua stratificata completezza: un'azione tutta testuale, narrativa che si configura come un attraversamento, e vedremo quanto questa metafora ritorni variamente declinata e quanto sia importante per la composizione e il messaggio del testo pynchoniano. E, ancora poche righe dopo, "In qualche punto, ineluttabilmente si direbbe, di questo Tessuto ricamato di ricchezza, si trova un Filo fatale che conduce alla Compagnia di Gesù". La sovrapposizione di piani testuali si fa dialogo metanarrativo pregno di doppi-sensi, di incertezze, e sdrucchiolevole tra un livello del racconto e l'altro, tanto che mi sembra non peregrino un parallelo con l'immagine del Trompe l'œil così pregnante nel testo di Perec. Dal capitolo 55:

"Too many possible Stories. You may not have time enough to find out which is the right one."

*"Best thing's draw up a Book, for there's certain to be wagering upon the Question?" offers Guy Spit.*⁶³¹

⁶³¹ *Ibid.*, p. 552.

Qui in Pynchon l'inganno alla vista trascorre non su superfici parietali o affreschi, ma lungo i rivolgimenti dell'atto narrativo che seduce l'attenzione e attira uditori e ascoltatori per poi smarrirli nel suo intrico. E qui mi viene da pensare al Labirinto di *Gravity's Rainbow*. Tuttavia là esso era soprattutto immagine del discorso egemone e dispotico, qui esso appare invece inglobato all'interno della strategia discorsiva che al Labirinto binario di Pointsman si opponeva in *Gravity's Rainbow*, ri-significato dunque e de-assolutizzato. Pointsman, nella sua ansia pavloviana di determinatezza si affannava a individuare il Centro del Labirinto. Ma un centro, ammesso che da qualche parte ci sia, appare irrintracciabile in *Mason & Dixon*, allontanato continuamente dalle deviazioni progressive impresse alla narrazione: "E così [Tenebrae e Ethelmer] van minuettando, deviando dalla narrativa Strada a Pedaggio del Rev. sul piacevole Viottolo della Fascinazione reciproca, attraverso la Storia della prigioniera". Sottolineo ancora qui i riferimenti al testo come mappa e al potere fascinatorio dell'atto narrativo. A conferma poi della modalità frattale secondo cui il testo pynchoniano è costruito, con i piani dei racconti che si riflettono a vicenda, ricordo che la stessa vicenda di Eliza, all'interno del *captive's tale*, è al pari di questo capitolo per il racconto centrale del Reverendo Cherrycoke, una deviazione rispetto alle avventure del *Libertino*, in questo caso davvero una presenza *fantasma*. Il momento esatto poi in cui avviene il passaggio tra i due piani e la narrazione torna a essere prodotta dal Reverendo Cherrycoke, è di fatto di difficile e dubbia individuazione, vanificando le rigide pretese classificatrici in grado di separare e istituire gerarchie tra diversioni e racconto principale. Schmidt, nel suo articolo "*Line, vortex and mound*", pone anche l'accento sul riferimento che la vicenda di Eliza istituisce con la narrativa di Kafka e, soprattutto, di De Sade. Un parallelo importante, quest'ultimo, che non si esaurisce in pura parodia delimitata al racconto-deviazione, ma è un ennesimo suggerimento interpretativo offerto al lettore, vere e proprie coordinate di senso rilevanti per

l'attraversamento del testo, e vedremo come e perché. Riprendendo l'accento fatto poco sopra a questi attraversamenti tra piani differenti di racconto, consideriamo come, in qualche punto imprecisato del capitolo 54, tra le pagine 507 e 510, Eliza ha attraversato il confine tra la narrazione scritta del *Ghastly fop*, e il racconto orale del Reverendo Cherrycoke. Schmidt definisce questo passaggio un "transito", il Transito di Eliza, "ancora più difficilmente misurabile all'interno del campo instabile della narrazione pynchoniana di quanto sia stato il rilevamento del Transito di Venere da parte dei due intrepidi eroi Mason e Dixon. E' possibile misurare l'inizio del percorso di Eliza attraverso la Linea del racconto del romanzo - individuato in apertura del capitolo 53 - ma è impossibile calcolare il momento preciso della sua uscita - prima dal *captive's tale*, poi dal *Cherrycoke's tale*". L'immagine successiva che Schmidt allora ipotizza per rendere conto di questo transito schizomorfo e indeterminato, e dei tanti altri del romanzo, è l'immagine "non di un Transito curvilineo, ma di un Vortice". Questa forma, che è significato profondo e insieme struttura testuale, trova una sua variazione - ulteriore conferma alla strategia pynchoniana di integrare ogni livello della narrazione tramite continui rimandi che funzionano come le progressive esplorazioni all'interno di una struttura frattale - nel capitolo 56. Prima di affrontarlo, è interessante notare come, nel capitolo 55, il testo proponga ancora un'immagine di strutture frattali:

"[...] - whereas the fam'd Egyptian Pyramids, whose ever-mystickal Purposes, beyond the simply Funerary, are much speculated upon, requir'd Limestone with another sort of Fine structure altogether, - containing numberless ancient Shells, each made up of hundreds of square Chambers, arrang'd in perfect Spirals."⁶³²

⁶³² *Ibid.*, p. 547.

Nel capitolo 56, Mason parte da una considerazione riguardo reiterazioni interessanti verificatesi durante il lavoro di mappatura.

*"Cycles, or if you like, Segments of eleven Days recur again and again."*⁶³³

Istituisce poi un parallelo con l'evento del Calendario Gregoriano del 1752 che con un atto del Parlamento decurtò undici giorni dai lunari e dalle vite della generazione dell'epoca per ri-allineare la datazione alle nuove misurazioni della rotazione e dell'orbita terrestri.

*"Perhaps we are compell'd, even unknowingly, to seek these Undecamerous sequences, as areas of refuge that may allow us, if only for a moment, to pretend Life undamaged again. We think of 'our' Time, being held, in whatever Time's equivalent to 'a Place' is, like Eurydice, somehow to be reedem'd." [...] "a Tear thro' the Fabric of Life,"*⁶³⁴

Poi Mason descrive questi perduti undici giorni così:

*"In a slowly rotating Loop, or if you like, Vortex, of eleven days, tangent to the Linear Path of what we imagine as Ordinary Time, but excluded from it, and repeating itself,- without end."*⁶³⁵

Dixon allora commenta:

"Why then, as it is a periodick Ro-tation, so must it carry, mustn't it, a Vis centrifuga, that might, with some ingenuity, be detected...?"

⁶³³ *Ibid.*, p. 554.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 555.

⁶³⁵ *Ivi.*

Perhaps by finding, in the Realm of Time, where the Loop tries either to increase or decrease its Circumference, and hence the apparent length of each day in it."⁶³⁶

Ecco che compare la forma del Vortice, comparata, tra l'altro, con altre forme topiche in Pynchon come il *Loop*, le Anomalie ritornanti, il Mandala, il tempo Ciclico contrapposto al Tempo Lineare, l'Errare in alternativa all'Uniformare. E infatti Schmidt precisa:

*Questi Vortici narrativi sembrano in sincronia con altri esempi di deformazioni temporali indimenticabili presenti nel romanzo, interpolazioni che determinano la tensione o sospensione del racconto razionale e del tempo scientifico.*⁶³⁷

Gli esempi includono le ritornanti e mutanti visioni da parte di Mason della sua defunta moglie Rebekah, i frammenti narrativi del *Libertino fantasma*, la Visitazione che ha luogo nella stanza in cui si è svolta la narrazione del Reverendo Cherrycoke, appena tutti sono andati a dormire, da parte di tutti i diseredati, defraudati di un ruolo nella Storia e nel racconto di quella Storia fatto dal Reverendo e incentrato - colpevolmente - solo su Mason e Dixon.

"When the hook of Night is well set, and when all the Children are at last irretrievably detain'd within their dreams, slowly into the Room begin to walk the Black servants, the Indian poor, the Irish runaways, the Chinese sailors, the overflow'd from the mad Hospital, all unchosen Philadelphia,- as if something outside, beyond the cold Wind, has driven

⁶³⁶ Ivi.

⁶³⁷ Citare Schmidt

them to this extreme of seeking refuge. They bring their Scars, their Pox-pitted Cheeks, their Burdens and Losses, their Feverish Eyes, their proud fellowship in a Mobility that is to be, whose shape none inside this House may know."⁶³⁸

Ma soprattutto, è lo stesso Mason che, nel capitolo 56 racconta - ancora una digressione narrativa - della sua personale esperienza di Transito attraverso il Vortice degli undici giorni sottratti in una Londra Fantasma e Alternativa.

*"[...] at Midnight of September second, in the unforgiven Year of 'Fifty-two, I myself did stumble, daz'd and unprepared, into that very Whirlpool in Time.- finding myself in September third, 1752, a date that for all the rest of England, did not exist,- Tempus Incognitus.[...] Alone in the material World, Dixon, with eleven days to myself."*⁶³⁹

Il Gorgo del Tempo sta per l'originale "*Whirlpool*", letteralmente e figurativamente vicino ai significati che Schmidt individua intorno all'icona del Vortice, inteso come distorsione spazio-temporale e (meta)narrativa, modalità eccentrica di attraversamento testuale intenzionalmente sovversiva di ordini predeterminati e inversa a un approccio di lettura lineare. In più, qui prende forma anche il tema del tempo visto come spazio che richiama l'ipotesi del Testo come Mappa. Le coordinate spaziotemporali della vicenda di Mason diventano punti di vista scambiabili. Mason visita questo tempo-spazio, dove (ma anche quando) i fantasmi residui di tutti gli altri sono già nel futuro, fornendo il modello di una sovrapposizione di mappe finzionali, di racconti del reale, di dimensioni multiple e coesistenti in spazi-

⁶³⁸ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 759.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 556.

tempo appena sfasati, appena fuori grado, ma correlati. Tanto che dal punto di vista di Mason tutti gli altri appaiono come fantasmi, mentre - è facile intuire - lui stesso, dal punto di vista di tutti gli altri abitanti di Londra, è un fantasma. Questo stato di dislocazione di realtà non pregiudica tuttavia intersezioni e comunicazioni, in quanto Presenze, Fantasmagorie e Visitazioni appaiono, coma abbiamo visto, un pò dappertutto. E questi vortici finzionali, queste manifestazioni che raccordano piani teoricamente inconciliabili, fanno sempre riferimento alla struttura frattale del mandala narrativo pynchoniano. Un mandala che sempre più il testo ci mostra nella forma di una mappa. Mason ha la sua mappa (il suo racconto) e vive il suo spazio-tempo (la sua storia), esterno, alieno, staccato, in prospettiva, in anamorfosi, con tutte le altre mappe (tutte le altre storie), non vivendo direttamente gli altri spazi-tempi (le altre storie), ma presentendoli, intuendoli appena oltre l'orizzonte delle sue razionali misurazioni e coordinate. Il Testo di *Mason & Dixon* però è l'Ur-mappa, l'enciclopedia di tutte le mappe possibili, il Motore grande come tutte le Realtà [immagine che più avanti, presso il limite ultimo del testo, apparirà chiaramente], che ingloba e nutre come un rizoma, ogni vortice narrativo, ogni mappa modulare. Il groviglio di queste diversioni testuali, per lo più tutte stilizzazioni parodiche di narrativa popolare - ballate di strada, canzonacce da osteria, feuilleton dozzinali di rapimenti, fughe e pornografia, ecc... - disturba il lineare dénouement del racconto e, su un altro piano, critica il mondo della Ragione e le sue parole, l'ideologia e il moralismo posticcio dell'Illuminismo che il racconto del Reverendo Cherrycoke sui due eroi-scienziati Mason e Dixon minaccia di diventare. A intermettere il tracciamento della Linea, invece, appaiono queste digressioni "riguardo il Desiderio, l'attraversamento dei confini sia volontario (evasione), sia involontario (rapimento)", il Transito dei piani di Discorso. Mason, durante la sua escursione nel tempo preterito, cioè escluso dall'Autorità, ha la possibilità di rovistare tra gli Scaffali Segreti a Oxford dove si trovano libri

favolosi e perduti: Aristotele sulla Commedia, i frammenti esclusi da Tommaso dal Vangelo per l'Infanzia, La *Tragedia di Hypatia* di Shakespeare. Ancora testi dentro testi, la proliferazione rizomatica e frattale delle narrazioni riguardo il mondo continua.

*"'Twas as if this Metropolis of British Reason had been abandon'd to the Occupancy of all that Reason would deny. Malevolent shapes flowing in the Streets. [...] A Carnival of Fear. [...] Anything, inside this Vortex, was possible."*⁶⁴⁰

E' il Vortice, distorcendo la linearità del tempo, a permettere a Mason di accedere a una conoscenza da cui finora era stato tenuto lontano, una conoscenza esclusa proprio dall'Autorità che presiede al mantenimento della Linearità, dal discorso egemone che scarta ciò che dissente da sé. Mason però esita, la sua Melanconia prevale e perde l'occasione.

*"I was prevented from ever returning. Exil'd from the Knowledge. [...] Gone was the Chance that might have chang'd my Life. It lay at the Eye of that Vortex,- to cross the Flow of Time surrounding it, was I oblig'd to aim a bit upstream, or toward the Past, in order to maintain a radial course to the Center..."*⁶⁴¹

L'immagine del Vortice appare davvero decisiva e portatrice di un senso che ha il potere di decifrare il testo pynchoniano su più livelli. Il Vortice, per esempio, all'inizio sembra un evento catastrofico che strappa Mason alla sua vita gettandolo in una vita fantasma di isolamento e solitudine. Ma è proprio attraverso questo passaggio, questo stravolgimento di tutti i parametri abituali, che Mason accede alla possibilità di raggiungere una

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pp. 559-560.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 560.

conoscenza più profonda, segreta, inedita. Il Vortice sembra cioè rapirlo, ma poi è Mason a non voler tornare a casa. Lo stesso capovolgimento di valutazione avviene anche all'interno del *captivity's tale* di Eliza: nonostante sia rapita e riesca successivamente a evadere dalla prigionia dei Gesuiti, Eliza è continuamente tentata di tornare alla sua condizione di prigioniera. Per Schmidt, si assiste qui a "un'inversione della relazione abituale tra *casa* e *esilio*, *civilizzazione* e *barbarie*. Paradossalmente queste *narrazioni di fuga* rappresentano anche il desiderio per l'oppressione, la cattura e il ritorno". Ecco che si precisa meglio il riferimento - a cui si accennava poco sopra - al marchese De Sade e alle sue narrazioni. Egli, nella forma dei suoi discorsi, incarna l'alter ego represso, ma non espunto, dell'Illuminismo e di tutti i discorsi che da esso derivano, così come sostiene Foucault nell'*Ordine delle cose*. De Sade rappresenta lo scienziato deviante dalla norma che esplora non le Leggi della Natura, ma quelle del Desiderio, soprattutto quel desiderio alimentato dalle sperequazioni imposte dal Potere. Il Desiderio, apparente antagonista della Ragione, torna spesso nei romanzi pynchoniani e abbiamo già visto come sia pure la scintilla che accende e mantiene viva la comunicazione testuale, obiettivo privilegiato delle narrazioni aperte di Calvino, Pynchon e Perec. Apertura contro chiusura, dunque, a proposito della quale, sempre nel capitolo 53, la *captive's narrative* di Eliza ci mostra il luogo, uno dei tanti, dove essa viene pianificata:

*When they arrive at last in Quebec, the Winter is well upon them. [...] (Perhaps there are more Levels. Perhaps there is a courtyard-within-a-courtyard, or beneath it. Perhaps a Crypto-Porticus, or several, leading to other buildings in parts of the City quite remov'd.)*⁶⁴²

⁶⁴² *Ibid.*, p. 514.

Anche la base canadese dei Gesuiti è costruita secondo un'architettura di tipo frattale, ma interessante è soprattutto il programma del capo della setta, il Lupo di Gesù:

"The Model," the Wolf of Jesus addressing a roomful of students, "is Imprisonment. Walls are to be the Future. Unlike those of the Antichrist Chinese, these will follow right Lines. The World grows restless,- Faith is no longer willingly bestow'd upon Authority, either religious or secular. What Pity. If we may not have Love, we will accept Consent,- if we will not obtain consent, we will build Walls. As a Wall, projected upon the Earth's Surface, becomes a right Line, so shall we find that we may shape, with arrangements of such Lines, all we may need, be it in a Crofter's hut or a great Mother-City,- Rules of Precedence, Routes of Approach, Lines of Sight, Flows of Power,-"

"Hold!Hold!" objects an Auditor, "is this not to embrace the very Ortholatry of the Roman Empire?- that deprav'd worship of right Lines, intersecting at right Angels, which at last reduc'd to the brute simplicity of the Cross upon Calvary-"[...]

"Perhaps there is no Disjunction," he has nonetheless continu'd,- "and men, after all, want Rome, want Her, desire Her, as both Empire and Church. Perhaps they seek a way back,- to the single Realm, as it was before Protestants, and Protestants Dissent, and the mindless breeding of Sect upon Sect. A Portrayal, in the earthly Daylight, of the Soul's Nostalgia for that undifferential Condition before Light and Dark,- Earth and Sky, Man and Woman,- a return to that Holy Silence which the Word broke, and the

*Multiplexity of matter has ever since kept hidden,
before all but a few resolute Explores.*"⁶⁴³

Con il suo sermone, il Lupo di Gesù mostra di utilizzare il tropo della cartografia come modello di rappresentazione-spiegazione del mondo. La mappa corrisponde a tutto ciò che si può dire sul mondo, cioè al campo, o reticolo, o trama - per dirla alla Lyotard - dei discorsi. Le mura, le linee rette che il Lupo vuole tracciare rappresentano il sistema di dominazione e colonizzazione posto in essere dal Potere, dal discorso assertivo e predominante che tende a governare la rete comunicativa. Se la mappa è il modello del rapporto linguistico del soggetto con il reale, in quanto medium-griglia esegetica che permette e raffigura tale rapporto, in questo passo del romanzo viene rivelato il Piano sotteso ai discorsi di potere. Essi operano individuando e sfruttando il loro polo opposto, il Desiderio. Occupandolo lo ri-significano e lo pervertono alla loro strategia. E' interessante notare che il Lupo di Gesù, il personaggio più adatto al ruolo di antagonista, appare solo nei frammenti del *Ghastly fop* letti da Tenebrae e Ethelmer. Nonostante resti la nemesi dichiarata e costantemente temuta di Captain Zhang, il geomante cinese maestro di *Fengh Shui* che accompagna Eliza nel Transito all'interno del racconto del Reverendo Cherrycoke, il Lupo di Gesù non compare, apparentemente incapace di attraversare i confini della sua narrazione finzionale. La sua si aggiunge quindi alle varie altre presenze fantasmatiche che infestano in testo. Il Lupo infatti, il cui nome è Zarpazo, è una minaccia che incombe sulla compagnia al seguito di Mason e Dixon. Si sospetta possa nascondersi sotto mentite spoglie. Forse è Zsuzsa Szabò, la donna che

*has develop'd a kind of Street-Show, with Accordion
musick, Dog tricks and Gipsy Dancing, and an
automatick miniature or Orrey of Engagement,*

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 522-523.

*displaying the movements of the troops as many times as the curious Student may wish.*⁶⁴⁴

Non solo il suo nome ricorda nel suono quello di Zarpazo, ma la sua miniatura macchinale sembra il modello definitivo che incarna il suo progetto di Prigionia. Il Planetario che rappresenta il reale rimanda poi al tema della Macchina, del Marchingegno come *medium* che rappresenta e/o sostituisce il mondo. Oppure, Zarpazo è lo stesso Captain Zhang, entrambi infatti impersonerebbero l'avversario per spiare e sconfiggere i suoi piani. In realtà sembrano annullarli a vicenda, lasciando campo libero alle informazioni e alle riflessioni di un personaggio, Zhang/Zarpazo, sempre capaci di aprire nuovi scorci sugli eventi, punti di vista inaspettati sul racconto. Una sorta di cortocircuito paranoico, vero antropomorfismo del pensiero pynchoniano secondo cui gli opposti devono tendere alla reciproca integrazione e non alla collisione o alla sintesi dialettica.

A proposito di opposizioni, per tornare alla contesa tra Desiderio e Repressione, anche Mason partecipa alla tentazione auto-lesionista su cui fa leva il Lupo di Gesù e, nel capitolo 54, sogna la propria personale Prigione, una Casa dove è costretto a osservare Rebekah, sua moglie, consenziente, posseduta da uomini e donne sconosciuti.

Structur'd servitude, a fore-view of Purgatory, a Prison that works thro' bribes, threats, favors, with rules it may be fatal not to know... [...] Worse, he shall have to return in dream sto this same place, again and again, the layout of the rooms ever the same, the same doors having but just closed, the invisible occupants having only just gone away... [...] They were possessing her in ways

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 536.

*more intimate than had ever been allow'd him...
interfering at orders of minitute invisible to
human Eye, infiltrated without need of light or
Map, commanding the further branches of whatever
flows in a Soul like blood,... she and her Captors
whispering together incessantly, in a language they
knew, and he did not, and what language could it
be?*⁶⁴⁵

Questo ennesimo interludio à la De Sade che spunta a interrompere il racconto del Reverendo Cherrycoke, è per Schmidt

*"una parabola comica sull'onnipresenza del Represso nell'età dei Lumi. Ma, a differenza di De Sade, i racconti di Pynchon incentrati sul complesso nesso tra Desiderio e Potere non si risolvono in una serie di meccanicistiche cianografie della dominazione, ma in una fabulazione sull'eroticismo della fuga e della trasformazione".*⁶⁴⁶

I prigionieri non rimangono tali a lungo. Eliza e Zhang, per esempio, riescono a fuggire e Zarpazo, per quanto minaccioso *in absentia*, di fatto non li imprigiona di nuovo, nonostante le passeggere fantasie di ritorno di Eliza e la paranoia schizofrenica di Zhang. A meno che la Szabò non sia veramente Zarpazo travestito, in questo caso la loro fuga insieme verso la fine del romanzo si colora di luce sinistra... Paradossalmente però, proprio questa indecidibilità cronica riguardo l'identità precisa dei personaggi, libera gli stessi da categorizzazioni troppo strette, da quella Prigionia pianificata dallo spettrale Zarpazo. Captain Zhang, per esempio, è un Cinese portatore di un discorso alternativo, di una cultura e di una scienza rivali della scienza e della teologia occidentali, ma è anche un Massone

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 538-539.

⁶⁴⁶ Inserire nota a Schmidt.

perfetto conoscitore dell'ideologia e delle lingue occidentali. E poi forse, è una possibilità che per quanto paranoica, il testo non ci permette di scartare, è Zarpazo. L'assenza tangibile di un antagonista che sia più concreto di timori e sospetti e paranoie, impedisce la formazione, e relativo irrigidimento manicheo, di schieramenti contrapposti. A parte Zarpazo, anche i pynchoniani *Loro*, antenati qui degli Eletti di *Gravity's Rainbow*, nella forma discorporata della Reale Società, della Compagnia delle Indie, e di altre non meglio definite Entità Politico-Economiche, non compaiono mai se non nelle parole e nei discorsi come spauracchi, totem freddi e spietati. Come se non esistessero veramente, non almeno come esistono gli altri personaggi del romanzo, ma fossero dei tranelli ideologici e linguistici sparsi per il reticolo dei discorsi, una sorta di Sirene, o tentazioni connaturate al *medium* stesso - il linguaggio - in cui chiunque potrebbe cadere. E allora tutti gli altri personaggi ondeggiano sul limite di questi inghippi, toccando un pò tutte le possibilità di posizione tra i due poli dei *Preteriti* e degli *Eletti*.

Tra gli approcci possibili all'ultimo romanzo pynchoniano, in relazione alla complessità di senso convogliata attorno all'icona della Linea, Schmidt individua, sulla scorta delle osservazioni di Dixon, una chiave interpretativa che gli pare degna di attenzione:

La Vis centrifuga dei loop narrativi le cui forze deformano il procedere spaziotemporalmente lineare, logico, del racconto, moltiplicando universi narrativi infiniti e alternativi che coesistono limitrofi alla relazione delle osservazioni e misurazioni e tracciature della Linea, vale a dire, al progresso della Scienza. Personaggi come Eliza, la cui vicenda occupa brevemente il "centro" del racconto, sono segnali del modo in cui queste forze centrifughe si insinuano nel testo, distorcono la storia della Linea di Mason e Dixon e del progresso

*trionfale degli ideali Illuministi - che agli occhi del Reverendo Cherrycoke, la Linea dovrebbe ratificare.*⁶⁴⁷

Questi fili dell'intreccio dissidenti e irriducibili alla narrazione "principale", le si opporrebbero dunque a più livelli, testuali e metatestuali, e Pynchon li indica al lettore mimando nella forma e negli effetti, il fenomeno del Vortice. Nel testo appaiono tipi differenti di vortici narrativi. Alcuni tra questi loop narrativi presentano "circonferenze" e "braccia a spirale" chiaramente marcate che li distaccano in modo evidente dall'esposizione del Reverendo Cherrycoke. Sono solitamente introdotti - come digressioni, a volte ricorrenti, in ampi circoli proprio come vortici - da uno dei personaggi del suo racconto, o da lui medesimo: il racconto del verme-drago di Lambdon, l'episodio della lattaiia di Long Island e dei Figli della Libertà guidati da Capitan Vulcano, la novella di Hsi e Ho, l'incontro tra Mason e Dixon e George Washington nella sua fazenda di canapa, e tantissimi altri. Altri loop narrativi, invece, appaiono in modo più irregolare e anche difficilmente identificabile. E' il caso del Cane Sapiante d'Inghilterra, delle visitazioni del fantasma di Rebekah, dei moniti e parabole oscure dello squire Haligast, della vicenda del cuoco Armand e dell'invisibile Anitra Meccanica, della storia del Capitano Shelby e delle ricostruzioni paranoiche di Captain Zhang (forse-Zarpazo-in incognito). Questi episodi assolutamente eterogenei determinano rivolgimenti e straniamenti del racconto attorno alle loro bizzarrie e ai loro incredibili punti di vista sul racconto stesso, i suoi personaggi, le loro idee e i loro discorsi. Ovviamente, questi racconti "ancillari" diventano analogie - scientifiche, comiche, storico-culturali, di costume - di disturbo e rivelazione nei confronti della linearità dell'evento narrativo principale. Sono divertenti, ironici, grotteschi, paradossali, e proprio per questo loro carattere paradossale costituiscono come delle lenti attraverso i cui gradi

⁶⁴⁷ schmidt

eterogenei di rifrazione è possibile osservare il racconto "principale" - e da qui è possibile allacciare un interessante parallelo con la strategia testuale di Pynchon, molto simile, volta ad articolare il testo secondo piani d'osservazione progressivi che alterano, deformano, ampliano e approfondiscono nello spazio e nel tempo la percezione del testo; la finzione cioè che in Pynchon svolgono i loop narrativi (narrazioni incastonate in narrazioni) in Pynchon è svolto da "quadri frattali", cioè da visioni (racconti anche qui ma in cui la componente visiva assurge a medium quasi esclusivo) che si innestano in altre visioni, e le nascondono, le anamorfizzano, le distorcono, instaurano con esse paralleli o contrasti, le riflettono e le infrangono, le approfondiscono e le smascherano, le celano e le rivelano, le destrutturano e le ricompongono in una lunga e complessa serie - modulare - di digressioni e trompe l'œil. Afferma Schmidt a proposito di Pynchon:

*Pynchon ha sempre amato le digressioni e le divagazioni che oscillano tra l'essere frammenti minori e microcosmi o ologrammi per l'"intera" narrazione. Ma mai ha assecondato così tanto il suo amore per i racconti derivati [spin-off] come in Mason & Dixon, mai ha dimostrato tanto chiaramente la sua affinità letteraria con Laurence Sterne. Con la sua Teoria di Vortici in Mason & Dixon Pynchon ha prodotto la sua più inequivocabile analogia atta a comprendere e incarnare le possibilità di una narrativa - e di un discorso - non lineare.*⁶⁴⁸

La corrispondenza, proposta da Schmidt, tra i loop narrativi che rivaleggiano e integrano la "principale" Linea del romanzo e l'atteggiamento ermeneutico con cui affrontare lo stesso, si complica - e arricchisce - di un ulteriore elemento. Schmidt invita a considerare il capitolo 61. In esso, Mason e Dixon,

⁶⁴⁸ Ancora schmidt

guidati dal Capitano Shelby, esplorano un Tumulo Indiano che si trova proprio lungo il percorso progettato della loro Linea.

Mason and Dixon step out of the Perimeter, into the Wild, now as entirely subject to the Captain's notions of Grace as any Romans, lur'd by promises of forbidden Knowledge, in the Care of an inscrutable Druid.[...] "Eeh!" cries Dixon. "Why, 'tis a great Cone!"[...] "D'yese see this, how these Layers are set in?- Mason! That Device Mr. Franklin show'd us,- his Leyden Jar! Remember thee all the Fancy Layering inside it...?"

"Yes," impatiently, "but those were Gold-leaf, Silver foil, Glass,- Philisophickal Materials," a quick glance toward Shelby, "whilst these,- " having a Squint. "-seem but different kinds of Refuse,- dirt... ashes... crush'd seashells... not likely to be an ancient Leyden Battery, Dixon, if that's what you're thinking."⁶⁴⁹

Questo cono tellurico appare, nella storia, come un dolmen meno assertivo dei suoi corrispettivi gaelici - che tra l'altro secondo la storiografia alternativa di Shelby condividono gli stessi architetti cimri - in grado tuttavia di convogliare forze e sensi misteriosi intrecciandoli e assorbendoli come un albero, cioè come una costruzione vivente, anche se fatto di terra e rifiuti, un organismo pulsante di luce solare e energia geologica. Nella sua stessa costituzione, quindi, così come nelle sue peculiarità, il Tumulo si presenta come l'incarnazione testuale di un rizoma o di una struttura frattale composta di stratificazioni di scorie che recuperano un potenziale impreveduto di significanza e potere.

"A Marvel no one taught you this, Mr. Mason, for there is lengthy Knowledge of such things,-

⁶⁴⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., pp. 597-599.

according to which, alternating Layers of different Substances are ever a Sign of the intention to Accumulate Force,- not necessarily Electrical, neither,- perhaps, Captain, these Substances Mr. Mason so disrespects may yet be suited to Forces more Tellurick in nature, more attun'd, that is, to Death and the slower Phenomena."

Mason is shaking his head, having no idea how to control Ranting like this, genial though it be. He's long known that Leadership is not his best Quality. Captain Shelby is staring at them both, with apprehension more than curiosity, for he has seen the Deep Woods and its mysteries quite derange more than one visitor from the Sea-coast and beyond. Deciding to place his faith in Reason, "Ye'll note, how the Sun-light has been creeping down the Cone. A progressive warming of the Structure. The Diameters of each infinitesimal Ring, at each moment, being the crucial values. Did either of you bring a Compass?"

"Here's one... eeh!" Dixon, regarding his Needle, feels himself begin to drift somewhere else, off at an angle to the serial curve of his Life...⁶⁵⁰

Tale è il potere del Tumulo da alterare le altre forze fondamentali del mondo fisico, come il magnetismo, rendendo inservibile la bussola. Dixon ha persino l'impressione di andare alla deriva verso un altrove imprecisato e indeterminabile, di non sapere più chi e dove sia, e qui è possibile riscontrare un'altra traccia della *Vis centrifuga* che allontana personaggi e lettori dalla Linea principale, dal percorso rettilineo idealizzato e perseguito dall'Illuminismo, aprendo loro la prospettiva di una mappa-mondo molto più complessa, fatta di territori inesplorati e

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 599.

interconnessi. Un altrove costituito di tutti i possibili mondi alternativi, una sorta di universo multiplo. E tutte queste possibilità di mondo sono come attorcigliate nel Tumulo che ha la funzione di rocchetto e raccoglie, in circolo o in anelli, i polimorfi fili narrativi che costituiscono insieme l'arazzo del Testo, immagine cara e ricorrente in Pynchon e in *Mason & Dixon*. Nei versi della *Pennsylvaniade* di Mr Tox, ennesima digressione ciclica, il Tumulo viene definito

'A "Force Intensifier," as 'tis styl'd,
A geomantic Engine in the Wild,
Whose task is sending on what comes along,
As brisk as e'er, and sev'ral Times as strong.'⁶⁵¹

Il Tumulo convoglia quindi su di sé molte immagini: rizoma tellurico, struttura frattale di scorie, forza naturale divergente che traccia rotte non lineari, rocchetto avverso allo scioglimento meccanico della trama, intensificatore anti-entropico e, infine, Motore Geomantico. Per Schmidt esso è anche "un Vortice o un compendio di un numero infinito di loop narrativi tangenti alla Linea". Il Tumulo, oltre all'esplorazione di Mason e Dixon, stimola poi tentativi di analisi, ipotesi e raffronti da parte degli altri personaggi. Il professor Voam, per esempio, propone la sua teoria secondo cui la struttura del Tumulo richiama non solo la Pila di Leida, ma anche la conformazione organica della torpedine. L'individuazione, o almeno le velleità di individuare paralleli tra strutture di realtà eterogenee, ripropone il tema della riproduzione-ripetizione della realtà stessa - tema ricorrente anche in Perec - secondo forme che si ripetono anche se in gradi, livelli, prospettive e piani differenti, con uno schema quindi di tipo frattale. "Una Successione a cascata d'Unità, ciascuna in grado di produrre una Forza...", come afferma il professor Voam. Che non è l'unico esegeta volontario a imbarcarsi

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 600.

nello studio del Tumulo e delle sue proprietà. Captain Zhang ha la sua opinione riguardo il significato segreto e l'origine nascosta del Tumulo e delle entità che esso ostacola. Secondo il paranoico geomante cinese, Visitatori extra-terrestri progettano da sempre di marciare il pianeta vivente con certi Segni.

"They came from the Sky, they prepar'd to emplace these Webs of right lines upon the Earth, then without explanation they went away again. Their work is being continued by the Jesuits, inscribers of Meridians, whether in blind obedience to some ancient Coercion, long expir'd, or in witting Complicity with it, who can say?"⁶⁵²

Il passo si rivela poi decisivo quando Zhang, riferendosi a Mason e Dixon - o forse direttamente ai lettori - smaschera la metafora della Linea e concentra il suo discorso sulla Vista. La partita vera, giocata sul territorio e sulle mappe da tracciare per raccontarlo, ha come scopo la colonizzazione del punto di vista, l'asservimento del Testo, cioè dei possibili discorsi sul mondo.

Someone wants your Visto. Not your Line, nor the Boundary it defines. Those are but a Pretext for the actual clear'd straight Track. Domain of very slow Undulations we're discussing here, Wood is as much an Element as Air or Water,- living Trees in particular producing a Force that might interfere in too costly a way with whatever is to be sent up and down this Line.⁶⁵³

Zhang compara il rapporto che si instaura tra terra e mappa con quello tra l'uomo e il suo corpo. Quindi conferma la natura del

⁶⁵² *Ibid.*, p. 601.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 601-602.

testo pynchoniano - e perechiano -, strutturati secondo la ripetizione complicante e reciproca riflessione di forme discorsive e interpretative su piani e gradi differenti. In questo caso, la cartografia è messa in relazione con la medicina cinese e i due piani su cui le due discipline operano, il macrocosmo e il microcosmo, si corrispondono come *medium* di rappresentazione in una rete più complessa e frattale. Sono entrambi discorsi sulla realtà che operano su essa in quanto linguaggio, in quanto testo.

"Earth, withal, is a Body, like your own, with its network of points, dispos'd along its Meridians,- much as our medicine in China has identified, upon the Human body, a like set of lines invisible, upon which, beadwise, are strung points, where the Flow of Chee may be beneficially strenghten'd by insertions of Gold Needles. So, this arrangement of Oölite⁶⁵⁴ Shafts, at least partly inserted into the Earth,- you see, it is suggestive." [...]

"Hold, 'twill be legal evidence of this insanity, allow him to- ah, yes then Captain you were saying and how fascinating that you believe the planet Earth to be a. living Creature? Hum?"

"Exactly as the creatures Microscopic upon your skin believe out o be a Planet. They may be arguing even now about whether or not you are a Form of Life. [...]"

"Consider. We've an outer and an inner surface, havern't we, which mathematickally, 'tis easy,

⁶⁵⁴ In geologia, masserella a forma di concrezione sferica o subsferica, di diametro fino a 2 mm, costituita da un nucleo minerale od organogeno, per lo più clastico (formato di frammenti, e detriti derivanti da degradazione meccanica e chimica di rocce preesistenti), e un involucro a strati concentrici, generalmente calcarei, talora dolomitici, bauxitici o ferrosi. La genesi delle ooliti è legata a precipitazione chimica o biochimica in acque agitate, dove il nucleo viene rotolato e rivestito.

using Fluxions, to wrap and smooth, by small, continuous changes, into a Toroid, with openings at either end, leading to-"

"Hold," cries Mason, "-An Inner Surface? Are you by chance seeking analogy between the Human Body and the placet Earth? The Earth has no inner surface, Dixon."

"Have you been to its End, to see?" [...]

"[...] listen to the Visitor's tales of a great dark Cavità up there, mirror'd overhead, as by a Water-sky,- Funnel-shap'd, leading inside the earth... to another World." [...]

"[...] the Hollow Earth [...]"⁶⁵⁵

Nelle parole di Zhang ritorna anche il tema del Transito, della possibilità cioè di attraversare i confini tra i mondi, le membrane tra un discorso e l'altro. Interessante poi il riferimento alla Terra Cava che compare più volte nel testo e che verrà visitata da Dixon in un altro dei vortici narrativi del testo. Il rimando è ovviamente a Jules Verne e al suo *Viaggio al centro della terra*. Non è la prima volta che il romanziere francese padre della fantascienza, tra i primi narratori a esplorare mondi di finzione a partire da osservazioni e punti di vista (pseudo) scientifici, fa sentire la sua presenza in *Mason & Dixon*. Nel capitolo 9 il capitano della *Seahorse*, la nave su cui si imbarcano i due cartografi (tra i marinai c'è pure Bodine, capostipite dei Bodine pynchoniani che compaiono nei suoi altri testi fin da *V.*), si chiama Grant. E nel romanzo di Verne *I figli del capitano Grant*, i due protagonisti, per ritrovare il padre disperso seguono indicazioni incomplete che li costringono a circumnavigare il 37° parallelo. A seguire una linea, cioè, proprio come fanno Mason e Dixon. E anche l'equipaggio del *Duncan*, la nave su cui viaggia la missione di salvataggio, aumenta aggregando personaggi (cfr.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, pp. 602-603.

formazione dell'oolite) col procedere sulla Linea, così come avviene alla compagnia di Mason e Dixon. Tra i personaggi che si aggiungono lungo la rotta del *Duncan* c'è anche un cartografo francese, Paganel, e soprattutto Ayrton. Questo personaggio, con la sua misteriosa e oscura *back story* e con le sue trame di ammutinamento, tenta di sovvertire l'obiettivo e il procedere lineare della spedizione, così come con modalità narrative e stratificazioni metatestuali molto più complesse, avviene anche in *Mason & Dixon*, costituendone uno dei temi fondamentali. Sempre Ayrton, poi, nel romanzo di Verne, sconfitto viene abbandonato sull'isola in cui era naufragato il capitano Grant, scomparendo dalla narrazione principale che si conclude, ma generando uno *spin-off*, *L'isola misteriosa*, in cui Verne narra le sue peripezie successive. E' l'attuazione semplificata della struttura frattale pynchoniana: l'attraversamento delle soglie che separano i mondi, il Transito tra i punti di vista, le narrazioni e i discorsi possibili e stratificati sul reale. E' anche un richiamo alla struttura dello stesso tipo ordita da Perec in *La vita, istruzioni per l'uso*. Delle due citazioni a epigrafe del suo testo, Perec inserisce per prima quella presa da Michele Strogoff, sempre di Verne: "Guarda a tutt'occhi, guarda". Un invito a concentrare l'attenzione sull'organo fondamentale dell'osservazione, sul *medium* percettivo per eccellenza. Tutto il testo di Perec riguarda infatti la problematica del punto di vista, del rapporto tra percezione e percepito, di come soprattutto la molteplicità del primo influenzi e di fatto componga quella del secondo. *La vita, istruzioni per l'uso*, tra le tante altre cose che è, è una complessa trama modulare e frattale di piani percettivi, di discorsi e digressioni sul reale, così come *Mason & Dixon*. Come gli altri due testi, anche quello di Perec può essere letto come *memorie di viaggio/viaggio nelle memorie*. Con il testo pynchoniano in particolare, ma anche con quello di Calvino, condivide la contiguità e, in modo meno frequente, il Transito tra livelli finzionali eterogenei. Nel capitolo LXXII compare un'enumerazione caotica di tutti gli oggetti presenti nei quattro bauli da viaggio di Bartlebooth, stipati di

tutto ciò che egli riteneva potesse essere "necessario, utile, confortevole, o semplicemente gradevole per l'intera durata del suo periplo intorno al mondo". Anche Bartlebooth, infatti, è una sorta di cartografo, un riproduttore cioè del mondo. Egli mira a dipingere infatti viste - così come Mason e Dixon sono impegnati a liberare e misurare Viste topografiche - di paesaggi da tutta la terra. La "linearità" di questa operazione trova poi la sua sovversione, destrutturazione, complicazione e ricomposizione nelle fasi successive del progetto di Bartlebooth, secondo cui il pittore smonta il proprio quadro in un puzzle che tenterà di ricostituire per, alla fine, distruggere tutto. Nel brano di testo preso ora in esame, appare chiaro il tema della mappa-mondo modulare, o dell'arazzo frattale del reale - che è sempre in qualche modo finzione nelle sue riproduzioni discorsive. Le narrazioni del mondo si richiamano infatti anche se situate in gradi diversi o secondo coordinate finzionali eterogenee. Dei bauli di Bartlebooth, il contenuto del terzo,

reprenait, simplement modernisé, celui de la malle leste de tonneaux vides que le capitaine Nemo fait échouer sur une plage à l'intention des braves colons de l'île Lincoln, et dont la nomenclature exacte, notée sur une feuille du carnet de Gédéon Spilett, occupe, accompagnée il est vrai de deux gravures presque pleine page, les pages 223 à 226 de L'Île mystérieuse (Éd. Hetzel).⁶⁵⁶

Già nel capitolo XV Bartlebooth e il suo maggiordomo tuttofare Smautf sono paragonati a Phileas Fogg e Passepartout. La presenza di Verne visita di nuovo il testo di Perec nel capitolo LXXXIV, dove, ancora in un'enumerazione caotica di oggetti, appare un'incisione intitolata *la Culebute*. L'incisione ritrae cinque

⁶⁵⁶G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006, p. 412.

bambini che fanno le capriole, ed è accompagnata da una sestina in cui è citato un motto di Pitagora: "*L'homme est un arbre renversé.*" Il riferimento a Verne è subito successivo, ma già questa incisione lo prepara e introduce il tema del capovolgimento del mondo - e stravolgimento del punto di vista da cui lo si osserva. Interessante poi la similitudine tra uomo e albero. L'albero, nelle parole di Zhang, è uno degli Elementi Naturali fondamentali, "gli Alberi vivi producono una Forza tale da interferire forse a prezzo troppo salato con qualsiasi cosa debba esser mandata innanzi e indietro lungo questa Linea". L'albero si oppone cioè alle forze innaturali e disumanizzanti che hanno lo scopo di colonizzare l'uomo e i suoi testi attraverso l'imposizione di un rigido reticolo di linee e confini. L'albero, dice ancora Zhang, nel capitolo 62, è il luogo - o topos testuale - in cui avviene l'illuminazione. E' successo con Adamo ed Eva, con Budda, con Newton:

*Trees produce Enlightenment. Trees are not the Problem. The Forest is not an Agent of Darkness. But it may be your Visto is.*⁶⁵⁷

L'albero, sia in Pynchon che in Perec, è collegato alla possibilità di migliorare la visione, di illuminarla, di liberarla e valorizzarla. Albero e punto di vista, si integrano in un nodo di immagini e significati positivi ed entrano in conflitto con la Linea e la Tenebra. L'albero, come ha evidenziato Schmidt, è immagine che si integra con quella del Tumulo Indiano e delle sue stratificazioni telluriche. L'albero richiama ovviamente il rizoma e le sue polimorfe possibilità di ramificazione organica e di produzione di senso, mentre la Linea, con la sua vista univoca e meccanica evoca solo inaridimento e sclerosi. L'albero e la capriola, insieme, evocano allora la sovversione del punto di vista abituale ed esclusivo, il capovolgimento quindi del mondo,

⁶⁵⁷ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 615.

della sua percezione e riproduzione. Nel capitolo LXXXIV, infatti, Perec cita nella successiva enumerazione caotica una serie di testi, tra cui "*Sul clivaggio piramidale degli alabastri e dei gessi*, di Otto Lidenbrock, professore al Johannaum di Amburgo e conservatore del Museo di mineralogia dell'ambasciatore di Russia Struve, estratto da *Zeitschrift fur Mineralogie und Kristallographie*, vol. XII, Suppl. 147". Perec cita come esistente all'interno del suo universo finzionale, un testo redatto dal personaggio che compare tra i protagonisti del *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne. I dati biografici e bibliografici presentati sono fedeli in tutto alla presentazione del personaggio fornita da Verne nel primo capitolo del romanzo. Viene omesso solo l'anno di pubblicazione, il 1853, e il luogo, Lipsia, del *Trattato di cristallografia trascendente* del Lidenbrock. Questo rivela che nel romanzo di Perec, così come in Pynchon, entrano in relazione e cortocircuito universi narrativi paralleli e multipli. Nell'estratto precedente de *La vita, istruzioni per l'uso*, era comparsa - in forma di frammento - l'edizione (reale) Hetzel del romanzo *L'isola misteriosa*, che aveva poi generato una sua riproduzione - il baule pieno d'oggetti - nel mondo dei personaggi abitanti in rue Simon-Crubeil 11. Qui fa invece la sua comparsa (reale, nell'universo narrativo della palazzina) un testo inventato nel mondo finzionale dei personaggi dei romanzi di Verne. Come se il secondo grado di finzione narrativa comportasse in qualche modo il passaggio del testo a un livello ulteriore di realtà. La palazzina di Perec quindi sembra essere articolata secondo lo stesso disegno a forma di rete del Tumulo a livelli multipli di Pynchon. Appare sempre più difficoltoso distinguere con certezza lo statuto di verità di un testo. I possibili rimandi tra il testo pynchoniano e quello di Perec continuano: lo spaccato dello stabile fornitoci da Perec lo rappresenta in sezione longitudinale, che è lo stesso modo con cui Mason e Dixon entrano nella struttura del Tumulo indiano, prima con lo sguardo, poi fisicamente, attraverso l'apertura creata a forza sulla sua superficie esterna da qualche "Folle ladronesco" occidentale. La

camera poi in cui si trova l'opera di Lidenbrock, la seconda descritta dell'appartamento di Cinoc, è raffigurata così: "una camera alquanto sporca, che dà un pò sul muffito, un parquet pieno di macchie, i muri sono scrostati". Lo sporco, le macchie, la scrostatura danno il senso dei "Rifiuti", cioè del materiale di cui è costituito il Tumulo, così come la muffa richiama un pò la "terra" di cui pure il Tumulo è composto e alla cui "forza tellurica" è strettamente collegato. Ma soprattutto il nesso tra i due testi - di Pynchon e di Perec - è costituito da un terzo testo, *Un viaggio al centro della terra*, appunto. In Perec resta una citazione, una visione evocata a diversi livelli di racconto, a "Strati alternati di Sostanze differenti", "sempre un Segno dell'intenzione di Accumulare Forza" con le parole di Pynchon. In Pynchon, quel viaggio viene compiuto - riprodotto - da Dixon che rivolterà la sua esperienza del globo terraqueo come un guanto, letteralmente, scendendo nella Terra Cava interna alla superficie terrestre, svelando l'ennesima integrazione di strutture e organismi incommensurabili: la Terra cioè, oltre a rispecchiare l'uomo, si rispecchia anche nel Tumulo, così come il viaggio di Dixon penetrerà entrambe le realtà, secondo una mappa-tragitto che è rizoma e insieme struttura frattale. Da rilevare ancora l'importanza che assume il mondo minerale in Pynchon e il rilievo che gli assegna pure Perec. Un punto di contatto lo si trova nel *Trattato di cristallografia trascendente* del Lidenbrock e del suo approccio "stravagante" - come lo definisce Verne - alla mineralogia, "Otto Lidenbrock univa al genio del geologo l'occhio del mineralogista". Il cristallo inoltre funge da icona di raccordo tra l'immagine della Terra e l'immagine dello Specchio, entrambe importanti nei due autori per tutta la rete di sensi che permettono di intrecciare. In *Mason & Dixon* il cristallo compare nel capitolo 18 nel corso di un flashback in cui Rebekah, la moglie di Mason, ancora in vita racconta a Miss Bradley dove si svolse la cerimonia di matrimonio con Mason:

*"Down near the East India Docks. 'Clive Chapel', as they styl'd it then, a Nabob's Day-Dream, made to seem a Treasure-Cave of the East, with Walls of Crystal, Chandeliers of Lenses Prismatick, that could make the light of but a single Candle brighter than a Beacon, Prie-Dieux of Gold, Windows all of precious Gems instead of color'd Glass, depicting Scenes from the Wedding of Lord Clive and Miss Maskelyne,- her Gown entirely of Pearl, his Uniform Jacket of Burmese Ruby, their Eyes painstakingly a-sparkle with tiny Sapphires and Zircons. [...] The Views of Bombay in the Background,- well, it seem'd to go on forever. You could gaze and get lost. Perhaps I did."*⁶⁵⁸

La forma del cristallo - "Muri di cristallo", "Lenti prismatiche", "preziose Gemme" - esalta il tema della rifrazione-moltiplicazione della luce e delle immagini, quindi della vista e della rappresentazione. Come anche in Pynchon, lo specchio e il prisma hanno la funzione di raffigurare le possibilità di distorsione e inganno che può subire la percezione. Le scene rappresentate nelle facce molteplici del *medium* hanno lo scopo di stupire e manipolare l'osservazione fino a causare lo smarrimento dell'osservatore tra le volute ornamentali dell'immagine. La rappresentazione - per la struttura del cristallo e del prisma e i loro effetti sulla visione - si presenta come una trama frattale di luce e immagini e trompe l'œil che si moltiplicano e tra i cui imbrogli ci si può perdere. Pynchon ci svela anche come essa sia pensata e attuata non per mostrare o denotare un evento esterno a se stessa, ma per creare con il suo stesso atto di rappresentazione l'evento, il discorso, fortemente connotato riguardo all'intenzionalità e all'auto-referenzialità. Lo stesso procedimento opera nelle pagine di Pynchon, in ogni scena o quadro o puzzle del suo stabile. Anche

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 187.

il racconto di Marco Polo al Khan segue un pò lo stesso modello. Isaura, la prima delle città sottili, è raccontata da Marco Polo come un paesaggio visibile integrato dal paesaggio invisibile, nascosto, riflesso.

*Il suo perimetro verdeggiante ripete quello delle rive buie del lago sepolto, un paesaggio invisibile condiziona quello visibile, tutto ciò che si muove al sole è spinto dall'onda che batte chiusa sotto il cielo calcareo della roccia.*⁶⁵⁹

La città è specchio di un lago sotterraneo. Un lago sotterraneo c'è al centro della terra secondo la mappa-testo di Verne, e lo si trova pure all'interno della Terra Cava secondo la mappa-testo di Pynchon, che anzi lo descrive nel racconto di Dixon come

*an interior Lake of great size, upside-down but perfectly secured to its Lake-bed by Gravity as well as Centrifugal Force, and in which upside-down swimmers glide at perfect ease, hanging over an Abyss thousands of miles deep.*⁶⁶⁰

Il racconto di Dixon appare speculare a quello di Marco Polo, come se entrambi avessero osservato la stessa città, ma da due punti di vista opposti: uno dalla superficie, l'altro da sotto terra. Entrambi giungono alla stessa conclusione. Marco Polo riporta i due miti rivali presenti in città: per alcuni gli dei abitano il lago sotterraneo, mentre per altri abitano le acque che risalgono tramite secchi, pozzi, carrucole, pompe, archi e altro, trasformando Isaura nella "città che si muove tutta verso l'alto". Per Dixon, nel punto in cui si trova

⁶⁵⁹ Inserire nota città invisibili

⁶⁶⁰ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 740.

*to raise one's Eyes is to see the land and Water
rise ahead of one and behind as well. [...] In a
larger sense, then, to journey anywhere in the Terra
Concava, is ever to ascend.*⁶⁶¹

Entrambi i racconti condividono l'osservazione di due città per molte cose simili, ma soprattutto, il capovolgimento dell'osservazione stessa attuato attraverso il capovolgimento delle abituali leggi fisiche - newtoniane direbbero Mason e Dixon - che governano il mondo. L'immagine dello specchio è poi direttamente evocata da Marco Polo durante un colloquio con Kublai Khan. Alla domanda dell'imperatore, che vuole sapere cosa il veneziano cerchi nei suoi viaggi, se cerca di rivivere il suo passato o di ritrovare il suo futuro, Marco risponde:

*<<L'altrove è uno specchio in negativo. Il
viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo
il molto che non ha avuto e non avrà.>>*⁶⁶²

L'altrove, l'eterotopia, il mondo altro con le sue mai sperimentate prospettive, è rapportato allo specchio, trova nel riflesso dello specchio la sua dimensione fantasmatica. La meta e il tragitto del viaggio diventano strumenti di osservazione, superfici riflettenti su cui il viaggiatore può vedersi osservare, può percepire se stesso in quanto soggetto che percepisce, può individuare le proprie coordinate spaziotemporali, e le caratteristiche e le intenzionalità dell'atto percettivo. Nel suo tragitto narrativo - i viaggi del Marco Polo calviniano sono esperienze di racconto, non spostamenti reali - Marco infatti incontra tutte le altre possibilità che non ha realizzato, i percorsi che non ha intrapreso, le Viste che non ha aperto.

⁶⁶¹ Ivi.

⁶⁶² Da città invisibili

*Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai, da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso. Non può fermarsi; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente si qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi.*⁶⁶³

Calvino affronta il rapporto coi testi allo stesso modo di Pynchon e Perec: il Marco Polo a cui si ispira non è il Marco Polo storico, biografico, reale, piuttosto è un'altra incarnazione non autorizzata del Marco Polo letterario, finzionale, testuale. E il Milione Calvino lo legge non come documento storico, ma come racconto, come viaggio avvenuto non nell'universo in cui Calvino vive, ma in un altro, più vicino all'universo di un Orlando Furioso o di un Cavaliere Inesistente, altro suo testo in cui pure il motivo principale è la riflessione sul rapporto tra vicenda e narrazione della vicenda, sulle possibilità di attraversamento delle molteplici soglie testuali, sul Transito da un racconto all'altro. Nel brano sopra riportato, in chiusura, la riflessione paragona i futuri irrealizzati del personaggio a dei rami secchi, il decadimento entropico ha azzerato le loro eventualità negando sviluppi alternativi secondo le possibilità di un'espansione a rizoma. L'immagine della città che si specchia nel lago si ripete ancora nella prima delle Città e gli Occhi: è Valdrada, "la città

⁶⁶³ pure

duplice: costituita da quella vera e dal suo riflesso capovolto nel lago, ed è questa la città più importante".

*Lo specchio ora accresce il valore alle cose, ora lo nega. [...] Le due città gemelle non sono uguali, perché nulla di ciò che esiste o avviene a Valdrada è simmetrico: a ogni viso e gesto rispondono dallo specchio un viso o gesto inverso punto per punto. Le due Valdrade vivono l'una per l'altra, guardandosi negli occhi di continuo, ma non si amano.*⁶⁶⁴

Nel capitolo 44 di *Mason & Dixon* un nuovo personaggio incrocia il tragitto dei due cartografi lungo la Linea *in fieri*. Mason e Dixon lo trovano <<curiously prostrated before the chunk of Rose Quartz [...] the single point to which all work upon the West Line [...] will finally refer.>>⁶⁶⁵ E' Jonas Everybeet, Cristalloscopista:

*"'Tis there the Pictures appear... tho' it varies from one Operator to the next,- some need a perfect deep Blank, and cannot scry in Ghost-Quartz. Others, before too much Clarity, become blind to the Other World... my own Crystal,"- he searches his Pockets and produces a Hand-siz'd Specimen with a faint Violet tinge,- "the Symmetries are not always easy to see... here, these twin Heptagones... centering your Vision upon their Common side, gaze straight in,-"*⁶⁶⁶

Il tema della vista e la riflessione sul *medium* che permette - o crea *tout court* - la visione e dunque la forma del mondo (anzi

⁶⁶⁴ Calvino

⁶⁶⁵ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 441.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p.442.

dei mondi, almeno due, questo e l'altro), trova in Everybeet la sua personificazione. Il Cristalloscopista

*will locate, here and there across the Land, Islands in Earth's Magnetic Field,- Anomalies with no explanation for being where they are,- other than conscious invention by whoever or whatever was here before the Indians. "Anyone's Guess what they're for. And then your own projected Row of Oölite Shafts. Perfectly lin'd up with the Spin of the Earth. Suggestive, anyhow."*⁶⁶⁷

Egli appare capace di poter tracciare un'altra-mappa seguendo un percorso indicato da anomalie intermittenti, un pò come i Vortici di racconti alieni rispetto al procedere della Linea narrata dal Reverendo Cherrycoke. Everybeet, tra l'altro, non accenna affatto alla volontà di sostituire la sua mappa a quella di Mason e Dixon. E' anzi più attratto dalla loro reciproca messa in relazione, dalle suggestioni e dalle possibilità che sembra intuire dopo averle pensate insieme.

*"Think of Mr. Franklin's Armonica. Rather than a Finger circling upon the stationary Rim of Glass, the Finger keeps still, whilst the Rim rotates. As long as there is movement between the two, a note is produc'd. Similarly, this Oölite Array, at this Latitude, will be spun along at more than seven hundred miles per hour,- spun thro' the light of the Sun, and whatever Medium bears it to us. What arises from this? What Music?"*⁶⁶⁸

L'ipotesi di Everybeet ribalta la contrapposizione che i personaggi e il lettore sarebbero tentati di assegnare alle due forme

⁶⁶⁷ Ivi.

⁶⁶⁸ Ivi.

individuate da Schmidt, la Linea come espressione di un Illuminismo colonizzatore e i Vortici intermittenti come espressione di ideologie alternative. La Linea, infatti, è costituita da una struttura modulare i cui elementi, gli ooliti, sono gli stessi minerali poliedrici fatti di frammenti e scorie terrestri sul modello frattale del Tumulo. In più la Linea, nonostante tutta la sua intenzionalità assertiva e la sua inalterabilità, è soggetta al movimento rotatorio della sfera terrestre. E il moto che disegna un anello è per Pynchon sempre segno dell'energia più vitale, infatti è messo in relazione anche qui con la Musica, altra espressione massima in Pynchon di comunicazione e integrazione. In un accavallarsi di prospettive micro e macrocosmiche (quasi mimando il procedimento che nel mondo minerale porta alla formazione calcarea degli ooliti accrescendone progressivamente la struttura per accumulo di detriti), *Everybeet* sembra fornirci lo scorcio, una Vista integrata di tutti i livelli multipli della sezione del Testo pynchoniano. Forse un pò scettico interviene allora il narratore Cherrycoke:

*Ev'ryone has a Point of View they wish to
persuade the Surveyors to.*⁶⁶⁹

Di nuovo più avanti, nel capitolo 57, il Reverendo Cherrycoke dichiara la sua diffidenza nei confronti della dubbia - per lui - arte della cristalloscopia e soprattutto riguardo la capacità di detta pratica di scorgere e comprendere il progredire diritto della Storia.

*[...] nowadays, all energy, all attention, is
claim'd by Futurity, unwritten as unscryable,
the Door wide open.*⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ Ivi.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 569.

Mason costituisce invece l'altro punto di vista, non così fiducioso nella prospettiva di un progresso inarrestabile che punta senza deviazioni in avanti - lui che al contrario vive la maggior parte del suo tempo osservando indietro come un Orfeo senza speranza, bramando di rivedere anche solo il pallido riflesso dell'amata Rebekah, immagine residua del passato e di un altro mondo.

*Mason has seen in the Glass, unexpectedly, something beyond simple reflection,- outside of the world,- a procession of luminous Phantoms.*⁶⁷¹

Perec, nel capitolo XCVI di *La vita, istruzioni per l'uso*, nel corso di un'enumerazione caotica, torna a concentrare l'attenzione sull'oggetto-cristallo. Lo sguardo penetra l'appartamento del dott. Dinteville - è la terza volta - e, nello specifico, il bagno che comunica con la camera del dottore.

Il y a [...] des modèles de cristallographie, pièces de bois minutieusement taillées reproduisant quelques formes holoèdres et hémièdres des systèmes cristallins: le prisme droit à base hexagonale, le prisme oblique à base rhombe, le cube épointé, le cube-octaèdre, le cube-dodécaèdre, le dodécaèdre rhomboïdal, le prisme hexagonal pyramidé. [...] Le sol de la salle de bains est couvert de tommettes hexagonales. [...] Au-delà de la complexité tatillonne de ses recherches, chacune de ses minuscules découvertes - vestige improbable, repère incertain, preuve indécise - lui paraissait venir s'insérer dans un projet unique, global, presque grandiose, et c'est avec un enthousiasme chaque fois renouvelé qu'il recommençait ses fouilles, allant à l'aveuglette entre les rayons surchargés

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 769.

de reliures en parchemin, suivant l'ordre alphabétique d'alphabets disparus, montant et descendant à travers des couloirs par les escaliers et des passerelles encombrées des journaux ficelés, de boîtes d'archives, de liasses que les vers avaient presque entièrement rongés.⁶⁷²

Il dottore è presentato come un ricercatore - di cosa, verrà rivelato subito dopo - che procede con pignoleria nella complessità del suo campo di studio, inseguendo piccoli dettagli, minuzie, arrancando per piccoli progressi, o presunti tali date l'improbabilità, l'incertezza, l'indecisione, la casualità delle sue acquisizioni. Eppure Dinteville sente che la sua opera di scavo è come un tassello - modulo - di un progetto più grande. Nel dottore così come è presentato c'è un pò della paranoia critico-esegetica dello Stencil pynchoniano di *V. O. di Mason*, che ne è a un tempo la versione aggiornata (*Mason & Dixon* essendo il romanzo a tutt'oggi più recente pubblicato da Pynchon) e l'antenato (precedendolo cronologicamente di un paio di secoli). Nell'esito invece, Dinteville ricorda di più Profane o Dixon, i personaggi pynchoniani che meno si perdono nell'ideazione di schemi complottivi via via più complessi, e si abbandonano piuttosto all'accidentalità di catene di eventi imponderabili. Il suo lavoro di ricerca verrà snobbato e solo in un secondo tempo, il dottore scoprirà di esser stato derubato del suo studio. Ma qual è questa sua ricerca? Il narratore ci svela frammenti del passato di Dinteville: "une découverte fortuite modifica le cours tranquille de son existence"⁶⁷³ (come i Vortici che si innestano nella Linea di *Mason e Dixon*?). Egli ritrova dentro un baule un opuscolo in 16° intitolato *De structura renum*, il cui autore è un suo antenato, e

⁶⁷² G. Perec, *La vie, mode d'emploi, romans*, cit., pp. 554-557-558.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 555.

*il décida de préparer une édition critique de ce texte qui, même s'il ne contenait rien de vraiment capital, constituait un excellent exemple de ce qu'avait été la pensée médicale à l'aube des temps modernes.*⁶⁷⁴

Per la seconda volta, i bauli dello stabile rivelano testi al loro interno, la cui precisa provenienza e collocazione rispetto all'universo narrativo principale - e a tutti gli altri - risulta quantomeno problematica. Il testo dell'antenato di Dinteville è frutto di invenzione (nonostante un *De Structura renum* fu discusso all'università di Strasburgo nel 1782 ad opera di Alexander Schumlansky e poi pubblicato nel 1788). Tutta la bibliografia e la letteratura medica che Dinteville indaga e ricostruisce durante la ricognizione filologica del suo in 16° è invece autentica, esiste cioè nell'universo del lettore. Ancora eterogenei universi testuali si incrociano ed entrano in rapporto tra loro. Perec immette allora insieme in questo capitolo la forma cristallo e la riflessione metatestuale sul Transito attraverso le soglie dei mondi finzionali e sul potere musivo dei trompe l'œil narrativi. Nel capitolo 57 di *Mason & Dixon*, ritorna lo stesso intreccio di temi:

*Dixon [...] attends a Stage performance of the musical drama The Black Hole of Calcutta, or, The Peevish Wazir. Before a backdrop of Fort William (executed with such an obsessively fine respect for detail, that during the Work's Longueurs, with the aid of a Glass, one may observe, pictud'd upon the Tableau, sub-ordinate Dramas as if in progress, [...] and the Ships waiting to go away, leaving behind the Unspeakable.*⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 556.

⁶⁷⁵ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 562.

E' presente il tema del trompe l'œil, del dettaglio frattale che più è osservato e più rivela all'osservazione dettagli dentro altri dettagli. I dettagli, a loro volta, prefigurano narrazioni a incastro, mondi di finzione progressivamente complessi, eterotopie, proprio come strutture frattali e rizomatiche. Il catalogo poi dei possibili inizi di drammi richiama sia Perec coi suoi inventari di storie dentro storie (cfr. i *Cenni sulle principali storie raccontate in quest'opera* nelle appendici) che, soprattutto, gli inizi possibili di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e l'arte combinatoria di Calvino. I racconti modulari di Marco Polo, tutti inventati all'interno della finzione del romanzo calviniano, tornano nell'universo narrativo di Mason e Dixon come possibile genesi dell'invenzione più improbabile di tutte. Ecco come prosegue Captain Zhang la sua esposizione del complotto alieno-gesuitico ipotizzato - o fantasticato, non è del tutto chiaro - nel capitolo 61:

"China may once have been another Planet, [...] embedded into the Earth thro' some very slow collision [...] comes to rest intact, which is how, until the first Christian Travelers, it remains,- [...] Why, if, within the last few miles of mutual approach, a Repulsive Force were to come into play, between the Earth and the Chinese Planet, acting counter to, and thus slowing, the Collision,- by analogy, of course, to Father Boscovich's⁶⁷⁶ Theory

⁶⁷⁶ Padre Ruggero Giuseppe Boscovich (Dubrovnik 1711, Milano 1787) fu un astronomo, ma tra i contributi all'ottica strumentale va ricordata l'eliminazione completa dell'aberrazione cromatica ottenuta impiegando triplette di lenti di vetri aventi caratteristiche diverse e la costruzione di un micrometro oculare. Trattò anche il fenomeno dell'aberrazione da sfericità. Misurò gli indici di rifrazione di vari mezzi servendosi di uno strumento da lui stesso ideato basato su un prisma ad angolo variabile. Pur proclamandosi newtoniano, criticò liberamente molti punti dell'opera di Newton ed in particolare i concetti di spazio e tempo assoluti e il principio di inerzia per i quali sottolinea l'impossibilità di trovare conferme basate su osservazioni. Di Newton ammirava e condivideva essenzialmente l'aspirazione a "dedurre tutti i

of Repulsion, at very close distance, among the primordial Atoms of Nature."

*Dixon shakes his head [...] "Is this what Jesuits believe to be the origins of China?" [...] "Zarpazo does".*⁶⁷⁷

Tra i primi Viaggiatori Cristiani ci potrebbe essere proprio il Marco Polo di Calvino che, secondo la teoria di Zhang,

fenomeni fisici da un'unica legge". Boscovich fu autore di una teoria sulla struttura della materia di derivazione atomistica. Si rese conto che la legge di gravitazione newtoniana dell'inverso del quadrato non bastava da sola a spiegare la stabilità dei corpi di dimensioni finite. Egli pose al centro della propria teoria l'ipotesi che la materia fosse costituita da enti puntiformi inestensibili ed indivisibili tra i quali si esercita una forza data dalla legge di Boscovich: a distanze grandi essa è attrattiva e del tipo newtoniano, ma diminuisce al decrescere della distanza stessa, cade a zero e diventa repulsiva, ritorna al valore zero e ridiventa attrattiva. Cambiando più volte di segno diventa alla fine repulsiva tendendo all'infinito in modo da rendere impossibile il contatto tra due elementi materiali. In tal modo si possono originare strutture in equilibrio le cui dimensioni sono regolate da scale di lunghezze caratteristiche. L'equilibrio delle contrapposte forze attrattive e repulsive spiega l'esistenza in natura di corpi estesi di dimensioni non infinitesimali. Questa "legge universale" è stata illustrata con un grafico: sulle ascisse sono riportate le distanze tra due punti e sulle ordinate l'intensità della forza. Secondo Boscovich la legge delle forze porta a tracciare una curva continua a forma di onda quasi sinusoidale, ma di ampiezza crescente al diminuire delle distanze; la forza è repulsiva quando la curva ha ordinate positive, è attrattiva quando le ordinate sono negative. Gli intervalli tra i punti in cui la curva attraversa l'asse delle ascisse, valori nulli della intensità, è caratteristica dei corpi. Boscovich espresse il desiderio di rappresentare analiticamente la curva mediante sviluppo in serie convergente di potenze del reciproco delle distanze, ma non riuscì a trovarne l'espressione. Questa teoria venne esposta in modo definitivo nel trattato *Philosophiae naturalis theoria* (1758), ma era stata anticipata in un breve lavoro del 1748, *Dissertatio de lumine* nel quale Boscovich cerca di dimostrare come l'ipotesi attrattivo-repulsiva, estesa alle particelle del lumen, permetterebbe di superare la maggior parte delle incongruenze insite nella teoria di Newton. La teoria presenta punti inaccettabili ed oscuri, comunque anticipa qualche aspetto delle trattazioni dell'interazione tra particelle di oltre centocinquanta anni dopo.

⁶⁷⁷ Ibid., p.604.

diventerebbe il primo uomo ad aver posato il piede su un pianeta alieno. Interessante, comunque, l'introduzione nel testo della Teoria di Boscovich, un astronomo newtoniano eterodosso la cui Teoria attrattivo-repulsiva, così come pure le sue sperimentazioni nell'ambito dell'ottica strumentale, rientrano alla perfezione nel cosmo postmoderno di Pynchon e nei grovigli concettuali cruciali di *Mason & Dixon*. Sembrerebbe l'ennesimo punto di vista, ma forse è anche qualcosa di più. Proferito dal personaggio oscillante per eccellenza, tra il saggio geomante orientale e il tirannico gesuita occidentale, l'integrazione tra attrazione e repulsione alternata proposta da Boscovich, appare come la bussola divergente capace di guidare un'interpretazione basata non su coordinate fisse e su un percorso univoco, ma sulla capacità di mutare sempre il punto di osservazione e di abbracciare - o lentamente collidere - tutte le eventualità di interpretazione. Questo lento e progressivo inglobamento di Terra e Pianeta Cina ricorda, su un piano macrocosmico, il processo di formazione degli ooliti. E infatti la Teoria di Boscovich ingloba, essa medesima, piano cosmico e piano atomico. Anche Schmidt afferma che si commetterebbe un eccesso di semplificazione etichettando il contrasto tra Linea e Tumulo un contrasto tra modi di conoscenza antica e moderna, tra religione e scienza, tra Oriente e Occidente. Schmidt propone piuttosto la contesa tra forme di conoscenza "heaven-centered" e "earth-centered", entrambe sia antiche che moderne. Gli assoluti dell'astronomia e della fisica newtoniana di Mason insieme alla teologia coloniale e imperialista di Zarpazo, prosperano in geometrie ordinate e gerarchie stabili. Ad essi il testo giustappone ciò che Dixon e Zhang nominano le ambiguità e le interne composizioni delle realtà telluriche. Tra queste Schmidt include le difficoltà con cui Mason e Dixon si scontrano nel tentare misurazioni accurate sul campo e le miriadi di modi e forme in cui le vite e la comprensione umane entrano in conflitto con le verità presunte che la scienza e la teologia affermano essere universali. Nel capitolo 55 Zhang associa queste forze telluriche al Drago. La Linea, che per Mason è un Confine e

niente più, è per Zhang un terribile Feng-Shui, opera cioè come una Condotta per lo Sha, la Mala Energia.

*"Ev'rywhere else on Earth, Boundaries follow Nature, [...] so honouring the Dragon or Shan within, from which Land-Scape ever takes its form. To mark a right Line upon the Earth is to inflict upon the Dragon's very Flesh, a sword-slash, a long, perfect scar, impossible for any who live out here the year 'round to see as other than hateful Assault. How can it pass unanswer'd?" [...] "Even the currents of Earth are with them."*⁶⁷⁸

Il Feng-Shui di Zhang è un'altra mappa possibile, positiva, tellurica, organica, proposta in alternativa alla Linea Retta-Confini che è invece la mappa imposta da Loro, mappa cattiva come ordigno architettato dalle istanze di dominio dell'Elite economico-politica. Interessante è il raffronto con la *Sfida al Labirinto* di Calvino. La mappa multipla o Feng-Shui si presenta come sfida al Potere, come bussola però al contrario: invece di segnare un'unica direzione, oscilla in tutte le direzioni. Per Dixon, le forze telluriche sono rappresentate soprattutto dal Magnetismo. Nel Tumulo Indiano queste forze trovano il loro groviglio più potente e da lì dirigono la resistenza contro le energie entropiche trasportate come una corrente ad alta tensione lungo la Linea. Sia Zhang che Everybeet che altri personaggi, avvertono nella Linea questa carica negativa. Il suo polo contrapposto è costituito a livello globale dal Drago, proporzionalmente in un piano più circoscritto è invece incarnato dalla Torpedine Felipe del Professor Voam, la cui facoltà, tutta organica, di produrre scariche elettriche è comparata esplicitamente alle forze telluriche parallelamente convogliate lungo la Linea di ooliti dallo Shan. Così spiega il professor Voam nel capitolo 61:

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp.542-543.

*"As you describe this Line, [...] the Marker Stones set at regular intervals,- a cascaded Array of Units each capable of producing a Force,- I do suspect we have the same structure as a Leyden Battery,- and, need I add, af a Torpedo."*⁶⁷⁹

E' reso evidente in questo passaggio il procedimento secondo cui nel testo pynchoniano le immagini, le idee e le strutture che le connettono, si ripetono e richiamano su piani diversi in una sorta di fuga prospettica, una Vista consapevole (il *"Regarde de tous tes yeux, regarde."* citato in epigrafe da Perec) capace di comprendere la complessa rete o mappa-testo del reale. Lo stesso testo narrativo è uno dei tanti livelli possibili, che vanno anche oltre le pagine del libro e proseguono a riflettersi pure nel nostro piano di realtà. Ogni Vista si presenta come una Lente, un *medium* che permette di focalizzare e osservare il mondo, ogni Lente rifrangendo o correggendo nel suo modo particolare la visione. Lo scopo di Pynchon pare quello di rivelarcele, se non tutte, quante più possibili perché, come dice Mason nel capitolo 28:

*"Yet not daz'd enough, [...] nor too young, to miss recognizing, in the Torpedo, five-sixth of whose Length is taken up with these Electrical Plates, the Principle of all these Structures,- which is, that you must stack a great many of them, one immediately upon the next, if you wish to produce any effect large enough to be useful in, let alone noticed by, the World."*⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Ibid., p.600.

⁶⁸⁰ Ibid., p.287.

L'intento è chiaro e riguarda la conoscenza, la consapevolezza e l'operatività critica del *medium* stesso della percezione - che è al contempo produzione - delle immagini-discorsi sul mondo. Tutto allo scopo di liberare la comunicazione, per "*keep it bouncing*", mantenerla attiva e significativa, come cerca di fare Oedipa Maas. Lo *Shan* mantiene vitale il sistema-Terra attraverso il moto ciclico di rivoluzione, la torpedine *Félope* mantiene viva se stessa, il sistema-individuo, sempre attraverso il movimento ciclico. Così il professor Voam nel capitolo 42 connette Anello, Ritmo e tempo ciclico:

*"The Torpedo you see here [...] this is the classic El Peligroso, [...] El P. is nothing if not a Cyclikal Creature. Sì, [...] una Criatura Cíclica, así eres... Departure and Return have been design'd into his life. [...] As a condition of Life, Felipe needs Rhythm."*⁶⁸¹

Così è anche per i soggetti della comunicazione. Precisa Schmidt:

*Per Pynchon il Tumulo Indiano e il Dragone Shan rappresentano non solo arcaiche visioni del mondo dissonanti rispetto alla scienza pensata dall'illuminismo, ma sono anche rivelazioni profetiche di come quelle stesse scienze già contengano al loro interno anomalie che potranno essere risolte solo con le scoperte ulteriori del XX secolo nel campo della fisica quantistica, delle strutture frattali, delle scienze del caos e dei sistemi complessi combinanti sia le iterazioni lineari che quelle non lineari.*⁶⁸²

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 432.

⁶⁸² Schmidt

Nessuna Visione è allora errata in assoluto, come neanche nessuna è giusta. Ogni prospettiva ha le proprie specificità e il proprio grado di obiettività. La mappa si prefigge il compito di illustrarne al lettore quante più possibili e, soprattutto, di dargli uno spaccato della struttura che le contiene e connette tutte insieme. Prosegue Schmidt:

*In questo modo siamo invitati a scorgere nel Vortice del Tumulo non un'unica o eccezionale occorrenza, piuttosto un emblema del numero infinito di Vortici narrativi o universi alternativi già presenti in ogni interpretazione Lineare di spazio e tempo.*⁶⁸³

Sono gli Indiani, nel testo pynchoniano, a ricordare, con leggerezza, i limiti di tutti i tentativi umani di definire e misurare. Essi infatti attribuiscono l'edificazione del Tumulo a una civiltà più antica e progredita di quelle conosciute, forse giunta dal cielo, forse composta di giganti. Per essi, il Tumulo ispira a un tempo ilarità - per l'*hybris* razionalista degli Europei - e umiltà, per la misteriosa prospettiva spaziotemporale che adombra. Anche se "sky-centered", questa Vista è, per Schmidt, simile al discorso di Zhang riguardo le realtà interiori e le contingenze locali incarnate nel Drago Tellurico dello *Shan*.

Il Tumulo è forse la struttura geografica maggiormente distinguibile nel romanzo che rappresenta questo punto di vista alternativo, "earth-centered"; esso è probabilmente fondamentale per comprendere sia il romanzo nella sua interezza, sia la Linea in se stessa, e il modo in cui le sue

⁶⁸³ schmidt

*spinte centripete e anti-entropiche sono operative
in ogni momento di Mason & Dixon.*⁶⁸⁴

Schmidt prosegue affermando che "Indubbiamente, il Tumulo è un analogo del Libro stampato stesso", evocato pure nel corso del suo racconto - è il capitolo 38 - dal Reverendo Cherrycoke durante una cioè con cui si torcono e poi si saldano insieme due differenti sorte d'Acciaio. La tecnica - forma operativa dell'integrazione comunicativa immaginata dal postmodernismo - è rinvenuta dai partecipanti alla discussione, sia nell'arte metallurgica che pasticceria.

*"The printed Book," suggests the Rev^d, "- thin
layers pf pattern'd Ink, alternating with other
thin layers of compress'd Paper, stack'd often by
the Hundreds."*

*"Or an unbound Heap of Broadsides," adds Mr.
Dimdown, "dispers'd one by one, and multiplying
their effect as they go."*⁶⁸⁵

Mr Dimdown, si rivela poi essere l'organizzatore di una stamperia clandestina. Appare chiaro, nella forma e nel contenuto dell'estratto, il ripetersi della struttura (frattale) e dell'effetto (energetico e ciclico) - della Tecnica appunto - del Tumulo. Lo stesso processo di iterazione sembra assumere valore positivo, di inesauribilità di carica, sul modello della rotazione terrestre. Ancora Schmidt: "il magniloquente inizio del romanzo fornisce un altro dispositivo simile che raffigura l'opera nel suo insieme tanto quanto l'incontro del lettore con essa": nella stanza della casa di Filadelfia dove il Reverendo Cherrycoke presiede al racconto si trova, nel compendio di oggetti descritti nella prima pagina del libro,

⁶⁸⁴ Schmidt

⁶⁸⁵ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 390.

*a sinister and wonderful Card Table which exhibits the cheaper Wave-like Grain known in the Trade as Wand'ring Heart, causing an illusion of Depth into which for years children have gaz'd as into the illustrated Pages of Books... along with so many hinges, sliding Mortises, hidden catches, and secret compartments that neither the Twins nor their Sister can say they have been to the end of it.*⁶⁸⁶

Fin dall'*incipit* il testo allude al tema del gioco illusorio, del narrare musivo, del *tromp l'œil*, del racconto che mistifica. Il libro stesso, come più avanti nella narrazione dichiarerà il Reverendo Cherrycoke, finge di essere il mondo, ma forse è solo uno specchio fasullo, ingannevole, nuova natura, un mondo di secondo grado, rifratto, mediato, sinistro e mirabolante a un tempo. La narrazione fa riferimento a se stessa e non ad altro, ad altre narrazioni, alla biblioteca o enciclopedia del mondo che ormai - forse da sempre - ha sostituito la realtà oggettiva. Il testo è infatti svelato nella sua artificiosità, i suoi meccanismi segreti sono messi in luce, il gioco della narrazione e le sue tecniche rese visibili. Il racconto subito lancia quindi la sua sfida al lettore: riuscirà a districarsi in questo marchingegno narrativo e a venirne a capo, come invece non sono riusciti a fare i Gemelli e la Sorella - che del lettore saranno compagni durante l'ascolto della relazione del Reverendo Cherrycoke?

Nel capitolo 49, DePugh, uno degli uditori presenti al racconto del Reverendo Cherrycoke, rammenta il Sermone ascoltato una volta in una chiesa gremita di Mistici Tedeschi:

"It might have been a lecture in Mathematics. Hell, beneath our feet, bounded,- Heaven, above our

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

*pates, unbounded. Hell a collapsing Sphere, Heaven
an expanding one. The enclosure of Punishment, the
release of Salvation. Sin leading us as naturally
to Hell and Compression, as doth Grace to Heaven,
and Rarefaction. Thus- "*

Murmurs of, "Thus'?"

*"- may each point of Heaven be mapp'd, or
projected, upon each point of Hell, and vice versa.
And what intercepts the Projection, about mid-way
(reckon'd logarithmickally) between? why, this very
Earth, and our lives here upon it. We only think we
occupy a solid, Brick-and-Timber City,- in Reality,
we live upon a Map. Perhaps even our Lives are but
representations of Truer Lives, pursued above and
below, as to Philadelphia correspond both a vast
Heavenly City, and a crowded niche of Hell, each of
one faithfully mirror'd in the others."⁶⁸⁷*

Le sue parole evidenziano la natura speculare, di *medium* riflettente e bipolare, della mappa-testo. Nel capitolo 24, ancora in un'analessi, è Dixon a riflettere sulla sua scelta di divenire abile nel disegno, cioè nella capacità di riprodurre/rappresentare su foglio la sua visione della realtà o, più precisamente, la visione ordinata dai Committenti del suo lavoro.

*He must, if one day call'd upon, produce an over-
head view of a World that never was, in truth-like
detail, one he'd begun in silence to contrive,- a
Map entirely within his Mind, of a World he could
escape to, if he had to. If he had to, he would
enter it entirely but never get lost, for he would
have this Map, and in it, spread below, would lie
ev'rything,- Mountain of Glass, Sea of Sand,*

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 482.

*miraculous Springs, Volcanoes, Sacred Cities, mile-deep Chasm, Serpent's Cave, endless Prairie... another Chapbook-Fancy with each Deviation and Dip of the Needle. [...] The Fret, for a moment, has made possible some America no traveler's account has yet describ'd, because as yet none has return'd.*⁶⁸⁸

Dixon fornisce qui una sorta di dichiarazione di "poetica eterotopica", così come *Mason & Dixon* si rivela una mappa-testo che guida il lettore attraverso un itinerario, tutto narrativo, tra reperti e indizi e detriti e scarti culturali - "mappa culturale" lo definisce infatti Schmidt - archeologia o filologia culturale che tenta di attraversare i testi, le rappresentazioni del mondo, i punti di vista, le culture e i discorsi (scientifici, filosofici, popolari, etici, finzionali) che, di fatto, hanno prodotto l'America dell'Anima, quella strana eterotopia in cui il lettore vive forse ancora inconsapevolmente.

Ovviamente non sfugge la centralità che assume nel discorso pynchoniano "la visione aerea d'un mondo che non era mai stato", sia in relazione al Transito nell'Eterotopia, sia in relazione agli altri due autori, in cui il tema della vista pure si rivela cardinale. Corrispondenze di Calvino col postmodernismo sono rilevate dallo stesso Calvino su *Lezioni americane* e da Belpoliti (*L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996), che mette in relazione proprio il visualismo calviniano con l'importanza del visivo e del superficiale nel postmoderno. Caratteri, questi, presenti anche in Perec, il quale come abbiamo notato pone in incipit a *La vita, istruzioni per l'uso* ben due riferimenti-citazione con soggetto l'atto stesso del guardare: "Regarde de tous tes yeux, regarde"⁶⁸⁹ Jules Verne, Michele Strogoff; "L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre"⁶⁹⁰ Paul Klee, *Padagogisches Skizzenbuch*. Questo tema dello sguardo, questo

⁶⁸⁸ *Ibid.*, pp. 242-244-245.

⁶⁸⁹ Sistemare nota

⁶⁹⁰ Sistemare nota

piano visivo risulta decisivo sicuramente per l'opera di Perec ponendosi, direi, come uno degli accessi possibili attraverso cui entrare nel suo gioco narrativo. L'organo della vista è il *medium* privilegiato per mezzo del quale percepiamo lo spazio della narrazione e la narrazione come spazio di segni e significati e discorsi dalla finzionalità variabile e non sempre chiaramente definibile, attraverso cui muoversi. La percezione infatti non è mai chiara, definita, univoca. Anzi è spesso sfocata, incerta, indebolita sempre da qualcosa, una certa nebbiolina, un'insufficienza di luminosità, un difetto inevitabile dovuto al depauperamento dell'organo visivo stesso. Oppure la visione non giunge diretta, il *medium* è complicato da un filtro ulteriore, un meccanismo interposto all'occhio, che ne magnifica o surroga le facoltà, sempre comunque alterandole. Oppure la visione indiretta è causata da una riproduzione o rifrazione, più o meno fedele, per via di una superficie riflettente. Altre volte ancora, la visione, che sia diretta o indiretta, più chiara o incerta, è tratta in inganno un pò per le sue deficienze e le sue incertezze, un pò, e soprattutto, per i tranelli architettati da terzi - magari il testo stesso - che irretiscono lo sguardo, lo seducono e guidano nella trappola visiva del trompe l'œil. Questa triade di sguardo-specchio-trompe l'œil ricorre nel testo e, ovviamente, non si riduce a occorrenza superficiale, ma è nodo esegetico importante, sia a livello di strategia narrativa che a livello semantico profondo. Il tema dell'occhio, dello *sguardo pensante*, del punto di vista che è significante e significato insieme si collega al tema della mappa-mondo, anzi, delle mappe-mondo, diverse a seconda del punto di vista, dell'occhio che le traccia e assegna nomi e coordinate spaziotemporali al reale. E' il procedimento messo in atto nell'*historiographic metafiction*: la narrazione crea finzioni alternative del mondo che mette poi tra loro in cortocircuito vivificante. Accade in *Mason & Dixon*, nelle *Città invisibili* e anche nella *Vita, istruzioni per l'uso*.

E' poi interessante analizzare la forma-tema del viaggio, connesso all'atto della memoria e all'atto del racconto che ritorna come significato profondo sia in Pynchon, sia in Calvino, sia in Perec e pare proporre una soglia di contatto, una membrana-velo a intermittenza di relazioni, tra la dimensione dello Spazio e la dimensione del Tempo.

Capitolo 3

Labirinti

I tre autori presi in considerazione sono certo tra loro diversi per motivi storico-contestuali e per i rispettivi sistemi narrativi, tuttavia sono partito dall'ipotesi che si potessero riscontrare, all'interno delle loro opere, elementi e tematiche comuni, o almeno un percorso di ricerca letteraria, ma anche sociale ed etica, che, pur approdando a esiti assolutamente personali, ha origine da problematiche analoghe. Per Eugenio Bolongaro sia i romanzi di Calvino che i romanzi di Pynchon tentano di rinvenire progetti etici e politici possibili dalle rovine della modernità. Nei suoi studi egli tiene conto dei modi in cui le scelte stilistiche compiute da un autore sono profondamente influenzate dalla storia e dalla tradizione letteraria in cui quello stesso autore si trova a operare. Tuttavia, nonostante le differenze culturali e letterarie che riscontra tra Pynchon e Calvino, a Bolongaro appaiono fondanti diverse preoccupazioni di carattere etico e politico che i due autori sembrano condividere. Per lui è soprattutto comune il terreno ideologico di partenza, che significa la tradizione intellettuale del pensiero neo-marxista ispirata da Gramsci, Raymond Williams, la scuola di Francoforte, lo strutturalismo, ma anche i più recenti contributi di teorici post-strutturalisti e post-coloniali, come Foucault, Deleuze e Guattari, Said and Spivak. Centrale per la nozione di etica che sostanzia l'analisi di Bolongaro è poi il lavoro del fenomenologista francese Emmanuel Lévinas.

In particolare mi sono soffermato sulla forma, che è anche contenuto e funzione, del romanzo così come viene inteso dal postmodernismo. Il punto di partenza è quindi il paradosso pynchoniano: come muoversi in un mondo che appare, allo stesso tempo, un'entropica terra desolata e un paese delle meraviglie traboccante di icone mediate, polarizzate e in guerra tra loro?

Un'istanza simile sottende anche la sfida al labirinto di Calvino e il puzzle edilizio di Perec. Ancora in Pynchon l'immagine del labirinto, in concorrenza a quella del mandala, è una delle prospettive ermeneutiche da cui è possibile tentare l'attraversamento del suo "Arcobaleno della Gravità". Tutti e tre gli autori propongono al lettore una mappa-testo, un compendio di racconti-percorsi possibili all'interno dell'universo di discorsi in cui lettore, autore e personaggi stessi sono inseriti come soggetti comunicanti. Prendendo in considerazione le tre opere che con più intensità focalizzano l'attenzione proprio sul discorso inteso come percezione, produzione e comunicazione intenzionali di punti di vista, ideologie, trame complottive e costruzioni paranoiche riguardo il mondo, vale a dire il campo stesso in cui la rete di discorsi si articola, è possibile riscontrare contiguità, compromissioni, al pari di diversioni e alterità. Sia Calvino, che Pynchon che Perec immaginano questo intreccio di discorsi come una mappa e il loro testo è una traccia o riproduzione in scala della stessa.

Il romanzo postmoderno ha la pretesa di presentarsi come un'enciclopedia in grado di racchiudere il mondo, o di surrogarlo, tramite un'azione, la scrittura, che, per nulla neutra, esprime un'intenzione: infrangere le pretese di categoricità di tutti i discorsi sul mondo, quindi anche del discorso postmoderno stesso. Il romanzo è costruito come un'eterotopia, un altrove, un ipertesto caratterizzato da antropomorfismo, distorsione fumettistica, anamorfismo, coesistenza di teorie e stati del mondo contraddittori, uno spazio individuato da coordinate eteroclite, irregolari, anomale, dalle molteplici declinazioni⁶⁹¹. Un luogo da percorrere o in cui perdersi.

Questa caratteristica *topografica* del romanzo è espressa, dai tre autori, sia a livello di contenuto che di struttura stessa dell'opera, basti pensare alle "Città invisibili" di Calvino, alla "Vita istruzioni per l'uso" di Perec e a "Mason & Dixon" di

⁶⁹¹ Cfr. C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti 1995.

Pynchon. In tutti e tre i libri, gli autori si pongono la domanda se sia possibile e, eventualmente, sotto quale forma, mappare il mondo, l'esperienza del reale, vale a dire la loro stessa narrazione. L'obiettivo della ricerca si è quindi focalizzato sull'indagine dei testi di Pynchon, Perec e Calvino per rendere conto e confrontare le prospettive, gli strumenti, gli stili, le immagini e le forme da essi utilizzate per tracciare la carta, o la combinatoria delle possibilità di percorso, dei loro romanzi. E' forse possibile individuare una sorta di sviluppo diacronico di questa idea di mappa-testo, a partire dall'intuizione calviniana in cui essa appare ancora *in nuce*, senza quel carattere di enciclopedismo, di sovrapposizione e sostituzione del reale stesso da parte del testo che si concretizzerà successivamente già in Perec e ancor più in Pynchon.

I primi riscontri, su cui si basa la mia ipotesi di partenza, fanno riferimento al breve saggio *"Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira"* in cui Paolo Zanotti pone a confronto *Le cosmicomiche* di Calvino e i primi racconti pynchoniani (*"Low Lands"*).

Il primo dato interessante è la ricostruzione di una conoscenza possibile di Pynchon da parte di Calvino che si basa su riscontri cronologici. *"Low Lands"* è stato pubblicato in volume, insieme agli altri racconti degli anni 1959-1961, solo nel 1984 (con il titolo di *"Slow Learner"*) a causa dell'insoddisfazione di Pynchon per quei suoi racconti giovanili, ma in realtà era stato pubblicato per la prima volta nel numero 16 (marzo 1960) della rivista newyorkese *«New World Writing»*. Calvino nel novembre del 1959, grazie a un finanziamento della Ford Foundation, parte per un viaggio di sei mesi negli Stati Uniti che si protrarrà quindi fino al maggio 1960. Durante questo viaggio visita le principali località del paese e trascorre quattro mesi a New York, metropoli di cui subisce il fascino. Ne resterà profondamente colpito tanto da dichiarare che è la città che ha sentito sua più di qualsiasi altra. L'importanza di questo incontro con la grande e nuova metropoli, con la realtà e i fermenti culturali e letterari

newyorkesi, che è forse l'innesco di un possibile cortocircuito postmoderno all'interno della riflessione narrativa calviniana, è testimoniata dalla stesura di cronache e impressioni incentrate sul suo viaggio negli Stati Uniti. Già l'anno dopo, è il 1961, Calvino progetta persino di raccogliere questo materiale in un libro, *"Un ottimista in America"*, che però decide di non pubblicare quando è già in bozze. Al di là di questo dato, resta comunque la possibilità che, trovandosi a New York nel marzo 1960, Calvino abbia potuto avere l'occasione di leggere il racconto *"Low Lands"* di Pynchon appena pubblicato. Dopotutto, in una lettera del 25 settembre 1958 a Mateo Lettunich Calvino scrive: «With Elio Vittorini, I'm editor of "Il Menabò" a literature magazine (a sort of "New Writing")»⁶⁹² (L: 606). È probabile che Calvino si riferisca proprio alla rivista «New World Writing», che evidentemente all'epoca conosceva e, probabilmente, seguiva. Il silenzio che Calvino fa calare, in quegli anni e nei successivi, riguardo la sua conoscenza di Pynchon, termina con una tarda intervista del 1984 raccolta da Ugo Rubeo, in cui, sorprendentemente, dichiara, dopo aver detto di essere amico di Barth e Updike e di essere un appassionato lettore di Nabokov, che «Oltre a Barth, Donald Barthelme e Thomas Pynchon ci sono altri scrittori di cui seguo il lavoro, e con cui ho anche un rapporto d'amicizia»⁶⁹³ (SII: 2909).

Zanotti, nel suo saggio, trova anche conferme testuali all'ipotesi di una possibile conoscenza, non necessariamente approfondita, di Pynchon da parte di Calvino, analizzando *"Se una notte d'inverno un viaggiatore"* (1979) e confrontandolo con *"The Crying of Lot 49"* (1965) e *"V."* (1963), soprattutto per quanto riguarda il tema e la struttura narrativa del complotto così come sono utilizzate dai postmoderni americani.

⁶⁹² Italo Calvino, *Lettere (1940-1985)*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, p. 606.

⁶⁹³ Italo Calvino, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», vol. II, 1995, p. 2909.

Quando si dice che «Le lettere [di Marana] sono datate da località sparse nei cinque continenti, ma pare non vengano mai affidate alle poste regolari, bensì a messaggeri occasionali che le impostano altrove»⁶⁹⁴ è difficile non pensare al sistema postale alternativo dell'Incanto del lotto 49. Oppure, quando, sempre nel capitolo VI, la Sultana viene per un attimo definita come «una stessa Mata Hari che attraversa assorta le rivoluzioni extraeuropee per aprire la strada ai bulldozer d'un'impresa cementizia»⁶⁹⁵ viene la tentazione di osservare che, a grandi linee, si tratta della trama di V. (anche V., peraltro, viene occasionalmente identificata con Mata Hari)⁶⁹⁶.

E' vero che, a livello tematico, la trama complottiva non risulta così decisiva nella composizione del testo calviniano, tuttavia, rimanendo al confronto tra "Se una notte d'inverno un viaggiatore" e "The Crying of Lot 49", si può riscontrare una comune intenzione, da parte dei due autori, di destituire il Lettore della centralità del suo ruolo tradizionale. La funzione del Lettore cioè, sia quella svolta all'interno del testo dai personaggi (Oedipa Maas e il Lettore), sia quella svolta all'esterno dal lettore vero e proprio, è diseredata - per utilizzare un termine-tema pynchoniano - nei suoi attributi canonici. Entrambi i romanzi rivoluzionano le forme usuali di narrazione per sostituirle con un approccio non convenzionale attraverso tecniche atte a sabotare il ruolo del lettore, il suo rapporto con il testo e l'autore fino ad arrivare,

⁶⁹⁴ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», vol. II, 1992, p. 723.

⁶⁹⁵ Ibid., pp. 735-36.

⁶⁹⁶ Paolo Zanolli, «Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira». *Appunti sulle eterotopie cosmicomiche di calvino e un'ipotesi su calvino e pynchon*, in "Trame", 2002 (3-4), pp. 214-44, nota 19 al testo.

inevitabilmente, a sovvertire il ruolo dell'autore stesso. Questo risultato è raggiunto attraverso la negazione dell'aspettativa di conclusione e di una lettura automatica e non autonoma, l'accrescimento dell'elusività del testo, e l'indeterminatezza riguardo la fonte della narrazione stessa, sia rispetto alla sua identità, sia e soprattutto, rispetto alla sua credibilità. Questo sabotaggio avviene su entrambi i livelli, quello del testo narrato e quello della narrazione del testo, tanto che l'uno appare modello dell'altro. "Se una notte d'inverno un viaggiatore" è costituito da una serie di *short stories* che si interrompono proprio al momento del loro climax, lasciando il lettore in sospeso, in una condizione che Marilyn Orr definisce come uno stato perpetuo di intermissione in cui la conclusione, almeno nella sua forma tradizionale, non esiste più⁶⁹⁷. Mariolina Salvatori conferma, nella sua analisi di "Se una notte d'inverno un viaggiatore", il carattere incompiuto di questi personaggi "condannati a subire reiterate frustrazioni" attraverso l'interruzione cronica delle loro storie⁶⁹⁸. Lo stesso destino tocca a Oedipa Mass, le cui scoperte parziali non fanno che introdurla ad altri misteri lungo un'esegesi che pur procedendo, invece che avvicinarla, allontana la protagonista dalla soluzione dell'enigma. Come il Lettore di Calvino sembra non riuscire a completare una storia prima che un'altra gli si presenti, Oedipa è allo stesso modo incapace di trovare un senso conclusivo ai frammenti di risposte in cui si imbatte prima di essere bombardata da enigmi che le piovono addosso in serie. Questa condizione coinvolge anche i lettori, minacciando di incastrarli in un *loop* senza uscita in cui nessuna catena di indizi appare capace di condurre alla verità della storia narrata e, quindi, del testo

⁶⁹⁷ Cfr. Marilyn Orr, "Beginning in the Middle: The Story of Reading in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*", *Papers on Language & Literature* 21.2, 1985, pp. 210-219.

⁶⁹⁸ Cfr. Mariolina Salvatori, "Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*: Writer's Authority, Reader's Autonomy", *Contemporary Literature* 27.2, 1986, pp. 182-212.

stesso. La Salvatori propone, come soluzione all'impasse conclusiva, un atteggiamento dialettico e l'assunzione da parte del lettore di un maggior grado di responsabilità e autonomia nell'atto della lettura. "*The framing device*", l'apparato combinatorio delle narrazioni pynchoniane e calviniane, "mantiene attivo il loro [dei lettori] desiderio di portare a compimento le loro rispettive letture" senza però permettere che ciò avvenga, posticipando continuamente il termine definitivo dell'atto narrativo con inserimenti successivi e costanti di indecidibilità, "così che il loro desiderio diventa esso stesso la *raison d'être*" del testo. La loro esistenza narrativa di personaggi determina l'assenza di conclusione che, a sua volta, determina la nostra esistenza di lettori. In ciò Calvino e Pynchon sembrano condividere la stessa fiducia nell'apparato combinatorio, come se la narrazione potesse rappresentare una versione credibile del Demone di Maxwell, un *deus ex machina* termodinamico in grado di mantenere costante il rapporto tra autore e lettore, tra testo e fruitori del testo, in modo da dilazionare il più possibile la chiusura terminale, il punto di non ritorno della comunicazione, quando tutto è stato chiarito e già detto, quando l'entropia comunicativa ha raggiunto il suo massimo e non c'è più spazio né tempo per significare oltre. Questa macchina, o motore, torna spesso nei testi pynchoniani e pure in Perec, sia come oggetto interno alla storia, che come immagine preta di significato e, anche e soprattutto, come strategia narrativa. In Calvino risultano meno occorrenze specifiche, ma l'apparato combinatorio rientra tra i suoi strumenti. Ne risulta però depotenziata la pregnanza proprio in relazione a quella struttura, o modalità narrativa, che sembra possibile ravvisare invece negli altri due autori. La potenziale struttura di riferimento è la realizzazione frattale della Mappa narrativa, cioè la costruzione dell'opera narrativa secondo un modello che tenta di integrare tutti i vari livelli, più o meno finzionali, di percezione e rappresentazione del reale in una macchina del desiderio a forma di vortice, un rizoma che comprenda e colleghi tra loro in cortocircuiti

stranianti tutti i differenti gradi di racconto del mondo, una finzione enciclopedica dei discorsi che non solo l'autore, ma noi - come lettori da un certo punto di vista, ma anche personaggi e narratori da altri, eterogenei punti di vista - contribuiamo a creare e interconnettere con tutti gli altri discorsi possibili. Ogni racconto cerca di trascendere l'irrevocabilità di una fine eludendo la propria conclusione. Come asserisce la Orr, non terminando il racconto, i personaggi continuano a restare sospesi, insieme a noi, insieme al giudizio e al discorso iniziato, e riguardo cui il racconto non vuole decidersi a proferire la parola risolutiva, la soluzione definitiva. Sia Calvino che Pynchon riconoscono il "bisogno", come lo definisce la Orr, del lettore ma lo ignorano e, invece di soddisfarlo, lo frustrano ripetutamente dilazionando sempre la conclusione con "frammenti sconnessi", sempre riaccendendo in questo modo il desiderio di protrarre l'atto comunicativo con il testo. Per la Orr, i testi di Pynchon e Calvino guidano il lettore, come una mappa, appunto, "verso la soddisfazione delle proprie aspettative, sia narrative che umane, non esaurendole", ma permettendo al racconto di mostrarci i modi per ri-formarle costantemente e attivamente. Per la Salvatori, infatti, questo modo di raccontare "è un gioco di cui i testi di Calvino ci forniscono la mappa", così come è per i testi di Pynchon e quelli di Perec. Per la Salvatori le regole di questo "gioco di lettura", che individua in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tendono alla "distruzione della nostra illusione di autonomia" in quanto lettori o, per essere più precisi, in quanto partecipanti all'atto della comunicazione. L'unica alternativa possibile alla dispersione sterile dietro la pletora di significati possibili generata dal testo, per la Salvatori, risiede nel "tentativo di recuperare, comprendere e interiorizzare il pensiero profondo che ha motivato il testo stesso". "E' necessario", prosegue, cancellare la posa di superiorità - che ci separa dal Lettore, così da riconoscere nelle sue incompletezze e pregiudizi i nostri, e in un simile momento di riflessività

possiamo conquistare un'autocoscienza critica" nei confronti dell'atto, capitale e decisivo, della comunicazione.

Questo atto, tra l'altro, trova la propria concretizzazione testuale nelle continue reiterazioni e molteplici variazioni nelle opere di Pynchon, Calvino e Perec, dell'immagine dell'Occhio (umano e meccanico), dello Sguardo (diretto e mediato, inconsapevole e intenzionale), dello Specchio (che riflette e distorce) e del *Trompe l'œil* (che invece inganna sempre, ma non sempre si riesce a individuarlo). Immagini queste dall'importanza decisiva in quanto tematizzano la riflessione più profonda ed essenziale delle opere di tutti e tre gli autori, vale a dire l'analisi del punto di vista - inteso come posizionamento relativo del soggetto all'interno del campo comunicativo - quasi una fenomenologia del *medium* attraverso cui avvengono gli scambi discorsivi.

"Le storie diventano il luogo dove il lettore di *"Se una notte d'inverno un viaggiatore"* sonda i gradi secondo cui il suo ruolo di lettore di un testo può approssimarsi, uguagliare, e a volte cancellare il ruolo dello scrittore del testo", afferma la Salvatori. Il testo è una Mappa "dove" e "quando" noi lettori possiamo rintracciare, sperimentare e integrare l'atto di una rappresentazione o fabulazione consapevoli della realtà, intesa come un Uber-testo, un enciclopedico e globale *trompe l'œil*. In altre parole, l'ambiguità dei racconti, frutto di un'intenzionale strategia da parte di Calvino, Pynchon e Perec, ci spinge - sia come lettori che come Lettore calviniano - a costruire i mondi narrativi, come pure il nostro mondo, nella forma di un compendio frammentario di testi, o meglio, nella forma di un ipert-testo costantemente rivedibile. Per la Salvatori allora l'obiettivo, il significato dell'operazione ludico-narrativa di Calvino, ma pure - si aggiunga - di Pynchon e Perec, consiste nel mostrare al lettore, in un certo senso, gli attrezzi del mestiere così da permettergli di "scrivere - nel senso più lato del termine -

risposte critiche la cui caratteristica distintiva sia l'indeterminatezza". Anche Pynchon, in *"The crying of lot 49"*, ci consegna tutti gli strumenti necessari - back stories, testi concentrici a ripetizione all'interno del romanzo, personaggi il cui unico intento è riferire specifiche informazioni al lettore - sia per spingerci a continuare il romanzo stesso con i nostri potenziali seguiti, sia e soprattutto, per suggerirci di adottare punti di vista nuovi e inediti, un'attiva e creativa modalità di percepire, transcodificare e produrre discorsi autocoscienti e intenzionali all'interno della rete comunicativa in cui tutti siamo inevitabilmente compresi. Quindi la frustrazione del desiderio di conclusione diventa il beneficio dell'apertura, che permette ai lettori una loro propria e originale forma di produzione di narrazione, cancellando la linea di confine tra lettore e narratore, incoraggiandoli a un approccio metamorfico all'atto della comunicazione.

La Linea, come asse determinata della divisione, è un'altra icona fondamentale che diventa in *Mason & Dixon* di Pynchon il fulcro da cui, e attorno a cui, nascono e si dipartono e aggrovigliano immagini, racconti e riflessioni che cercheremo di ricostruire. Tra queste figure è forse possibile inserire già l'indagine metanarrativa sul rapporto tra le funzioni polari della narrazione, sulle complesse interconnessioni tra produzione e ricezione del discorso (finzionale e non, ammesso che sia possibile), sullo scontro, sanguinario nei suoi esiti, tra due opposte visioni dell'uomo e del mondo, sull'intreccio infine tra un tradizionale, lineare modo di narrare e la mandalica, vorticosamente epitetica di racconti pynchoniani.

Roland Barthes ne *La morte dell'autore*, conferma in una visione più ampia e approfondita gli stessi temi individuati dalla Orr e dalla Salvatori nelle due opere di Calvino e Pynchon. "Una volta che l'Autore è rimosso, la pretesa di decifrare un testo diventa completamente futile. Fornire un testo di un Autore vuol dire

imporre un limite a quel testo, assegnargli un finale significa delimitare la scrittura". Rinnegando le strategie narrative della tradizione, Calvino e Pynchon, come auspica Barthes, non impongono un limite ai loro testi i quali si configurano anzi come testi virtualmente senza limiti, come una mappa mai vecchia, che rispecchia i mutamenti del territorio - in questo caso comunicativo e semantico - perché è sempre un processo *in fieri* e mai concluso una volta per tutte. Come lettori possiamo tenere aperta la sfida esegetica posta dal testo. Esiste la cospirazione del Tristero? In *The crying of lot 49*, possiamo solo continuare a congetturare. Tenendo sempre aperta anche la possibilità per cui tutto il racconto e le sue varie diramazioni sarebbero solo nella testa di Oedipa, o nella nostra. E probabilmente è proprio così, per la maggior parte. Calvino, Pynchon e Perec, sono loro a cospirare insieme a teorici come Barthes, allo scopo di imprimere cambiamenti. Mentre raccontano la storia di come il Trysterò si senta diseredato e combatta per reclamare ciò che ritiene appartenergli, Pynchon si adopera per reclamare ciò che ritiene appartenere a noi lettori. La sua opera, ma anche quelle di Calvino e di Perec, si configurano allora come mappe per riconquistare una capacità di auto-fabulazione, un punto di vista conscio e mobile, una libera e critica e intenzionale rappresentazione discorsiva di sé e del mondo. Quanto queste criticità ricorrenti nella riflessione dei postmoderni siano presenti anche nell'orizzonte mentale di Calvino lo mostra, a mio avviso, questo brano tratto dalla prefazione scritta da Calvino a un'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio:

"Siamo in un Universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti. Le forme e le storie terrestri

ripetono forme e storie celesti, ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La contiguità tra dei e esseri umani - imparentati agli dei e oggetto dei loro amori compulsivi - è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali. La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi".⁶⁹⁹

Di indistinti confini narrano sia *Le città invisibili* che *Mason & Dixon*. Entrambi i testi condividono la struttura narrativa delle *memorie di viaggio*. Nel primo è Marco Polo a vestire i panni del narratore raccontando a Gengis Khan i viaggi da lui compiuti entro i confini, mai così indistinti, dell'Impero Mongolo. La sua narrazione si presenta come una mappa, anzi prende il posto di qualsiasi altra mappa, perché solo attraverso le sue parole il Khan sente di vedere per la prima volta tutto il suo territorio. Nel secondo è il Reverendo Wicks Cherrycoke a raccontare ai suoi familiari il viaggio, di cui lui ha condiviso una parte, dei due astronomi Mason e Dixon, e pure la sua narrazione pare coincidere con l'opera stessa di cartografia tellurica e celeste dei due scienziati. Il primo <<corsivo>> di riflessione tra narratore e ascoltatore calviniani (Polo e il Khan, l'Autore e il Lettore) subito rivela l'inattendibilità possibile di Marco su cui si fonda però la fiducia dell'imperatore.

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città

⁶⁹⁹ Citare metamorfosi ovidio

visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore. Nella vita degli imperatori c'è un momento [...] un senso come di vuoto [...] una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi [...] è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo [...]. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.⁷⁰⁰

Questo è invece l'incipit del racconto che il Reverendo Cherrycoke si appresta a dare dell'avventura vissuta in America a fianco dei cartografi Mason e Dixon:

"'Twas not too many years before the War,- what we were doing out in that Country together was brave, scientifick beyond my understanding, and ultimately meaningless,- we were putting a line straight through the heart of the Wilderness, eight years wide and due west, in order to separate two Proprietorships, granted when the World was yet feudal and but eight years later to be nullified by the War for Indipendence." [...] "After years waste," the **Rev'd** commences, "at perfecting a parsonical Disguise,- grown old in the service of an Impersonation that never took more than a

⁷⁰⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 5. Le ellissi sono mie.

*Handful of actor's tricks,- past remembering those
Yearnings for Danger, past all that ought to have
been, but never had a Hope of becoming, have I
beach'd upon these Republican Shores,- stoven,
dismasted, imbécile with age,- an untrustworthy
Remembrancer for whom the few events yet rattling
within a broken memory must provide the only
comfort now remaining to him,-"*⁷⁰¹

Anche nel testo pynchoniano il lettore si trova tra compagni uditori - la famiglia LeSpark di Filadelfia - ad ascoltare le memorie di viaggio di un narratore la cui attendibilità non pare cristallina...

I testi dei tre autori, Calvino, Perec e Pynchon, si presentano tutti nella forma e nell'essenza mitopoietica del labirinto. Sono scritture del labirinto e intendono comunicare una prassi - e un *ethos*? - del labirinto. Il labirinto, cioè, in essi riacquista la sua carica di segno, il suo essere linguaggio. Il testo allora si muove in labirinto-grafia.

Labirinto, secondo l'etimologia più diffusa, deriverebbe da λαβρις - *labris* - il simbolo sacro per eccellenza presso i minoici, l'ascia bipenne creata da Daidalos⁷⁰². La parola quindi indicherebbe la sacertà e la doppiezza iscritte nel segno ed espresse dalla forma, a sua volta ambigua. Il labirinto rappresenta la forma simbolica della <<contraddizione archetipica tra quello che si può pensare [...] e quello che invece si può rappresentare, tra quel che esiste e quel che sussiste>>⁷⁰³. E infatti un'altra possibile etimologia farebbe risalire il termine al verbo errare, sia nel

⁷⁰¹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, Vintage, London, 1998, p. 8.

⁷⁰² L'ascia a doppia lama è un simbolo complesso che indica sia il potere regio sia la giustizia operante in ogni direzione. L'ascia bipenne è anche associata al toro e al sacrificio; per il suo carattere simmetrico, essa ricorda la stessa figura umana. Cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese, 1984, p. 3.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 199.

senso di muoversi sia, e soprattutto, nel senso di smarrirsi, ingannarsi, collegando *labirinto* alle due radici *λαμβ-ανο* - *lamb-ano* - *prendo* e *ριν-αο* - *rin-ao* - *inganno*. Questa capacità illusiva di indefinibilità deriva proprio dal duplice volto, terreno e ctonio, raffigurato dalla struttura del labirinto, che forse deriva da *λαπισ* - *lapis* - *pietra*, cioè *caverna* o *cava* che si dirama in varie direzioni, e quindi da *λαβιρος* - *labiros* - *cavità*, mondo nascosto, sotterraneo, impraticabile. Santarcangeli propone anche *λαυρα* - *laura* - come possibile origine di *labirinto*, esso quindi si rifarebbe alla miniera, o persino a *λαβριον* - *labirion* - il cunicolo scavato dalla talpa, modelli naturali e artificiali di strutture ctonie. Infine *λαβρινδα* - *labrinda* - indicherebbe addirittura il gioco della miniera⁷⁰⁴. Il disegno del labirinto è infatti del tutto simile al disco di Phestos⁷⁰⁵, così come al gioco egizio del serpente arrotolato, considerati i possibili archetipi del gioco dell'oca. Un pregiato tavoliere raffigurante la pianta del gioco dell'oca fu donato nel Rinascimento da Francesco dei Medici a Filippo II di Spagna. Esso è costituito da sessantatre caselle più la sessantaquattresima che rappresenta l'edenico *giardino dell'oca*. Queste caselle sono disposte lungo un percorso a spirale che sembra mimare il procedere del labirinto. Tredici caselle sono fauste, mentre le altre racchiudono una valenza negativa. Un'altra possibile analogia con il labirinto è rappresentata dalla casella quarantadue in cui è raffigurata la creazione di Dedalo. Si noti che tale numero è il doppio del numero ventuno, che nel mazzo dei tarocchi corrisponde all'arcano maggiore del *Mondo*⁷⁰⁶. Labirinto e gioco, entrambi scrivibili secondo segni grafici sopra una tavola, corrisponderebbero l'uno all'altro per il tramite di ciò che, invece, non si vede, né è facilmente

⁷⁰⁴ P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, cit., pp. 37-38.

⁷⁰⁵ scoperto da Halbehem nel 1908 a Creta, il disco risale al 2000 a. C. Cfr. M. Cepeda Fuentes, *Il gioco dell'oca o guida per il viandante*, in <<Abstracta>>, n. 35, Marzo 1989, p. 89.

⁷⁰⁶ Cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, cit., p. 218.

formalizzabile in due dimensioni: la caverna, il mondo doppio, riflesso, ctonio⁷⁰⁷. E' ciò che resta celato, sotto il segno visibile o la mossa evidente, il centro di entrambi, non il centro espresso dalla chiarezza del diagramma sulla tavola. Un'ulteriore origine etimologica farebbe derivare *labirinto* da *λαψρα* - *layra* - *vicolo*, *cunicolo*, nel senso di segno ipogeo contrapposto al reticolo superiore, terrestre, inciso dall'autostrada⁷⁰⁸. La Terra è doppia e quindi anche la sua immagine e il segno che la rappresenta sono necessariamente doppi. La figura del labirinto - mappa geografica e tavola da gioco - esprime due acquisizioni epistemologiche decisive: la riproduzione dell'altra faccia della superficie, l'esposizione *in fuori* del cavo, del recondito, dell'interno; la riduzione della verticalità all'orizzontalità. Quindi

è da tale cataclisma che emerge l'ordigno il cui scopo è quello di cercare di <<afferrare la natura come un insieme organizzato di forze calcolabili>> da <<mettere a posto in vista dell'impiego>>, e il cui modo è quello dell'<<esattezza della rappresentazione>>: la tavola, la mappa, la carta, da cui, molto prima della modernità, ogni tecnica [anche quella narrativa] scaturisce⁷⁰⁹.

La mappa, al pari di ogni altra tecnologia, è anche fortemente intenzionata, *politica*, portatrice di una premeditazione dal decisivo <<potere ontologico, in grado di decidere cioè dell'esistenza o della non esistenza delle cose: come appunto

⁷⁰⁷ Cfr. R. Guenon, *Simboli della Scienza sacra*, Milano 1994, p. 183.

⁷⁰⁸ Per le etimologie di *labirinto* cfr. C. Dufay, *La civiltà minoico cretese*, Edizione di Crémille, Ginevra, 1976; P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese, 1984; www.etimo.it; data ultima consultazione 19/08/2007.

⁷⁰⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 198; le citazioni sono da M. Heidegger, *Vortrage und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pp. 14, 15, 16; la parentesi è mia.

proprio la figura del labirinto serve a testimoniare>>⁷¹⁰. Ma si ritorna al paradosso della rappresentazione: la quadratura del cerchio, così come la raffigurazione in piano della profondità invisibile, è una contraddizione in termini. La forma simbolica del labirinto manifesta in tal modo tutta la sua congerie di significati, la sua natura di ur-mappa, di mappa archetipica, di *arché* segnica:

il labirinto denuncia l'impotenza del sistema tavola-grafia a tradurre ogni condizione in un disegno, ogni situazione in uno schema. Ma allo stesso tempo, proprio il timore nei suoi confronti avvisa del fatto che tutto il nostro mondo è stato edificato sul suo opposto, appunto sulla tavola⁷¹¹.

Il labirinto, a prima vista immagine di chiusura, architettura ortolatra per eccellenza, nasconde contemporaneamente - *contiguamente* - anche l'immagine opposta. Esso innesca l'esperienza conoscitiva, il percorso epistemologico, iter percettivo e riflessivo, esegesi complicante, ambigua, insolubile, dimidiata. Il labirinto è la mossa originaria della *gnosis* umana, ne racconta l'avventura, ne prefigura tutti gli sviluppi successivi. Il mondo stesso è stato considerato, per secoli, dalle molteplici mitologie come il supporto semplificato della scrittura divina⁷¹². Il labirinto, bifronte, è sacro proprio perché rappresenta l'ennesimo riflesso della scrittura degli dei, che gli uomini possono imparare a leggere adottando lo stesso codice linguistico di riduzione segnica, di impressione su piano, di grafia. In questo modo, in quanto punto di vista epifanico sul mondo, il labirinto

⁷¹⁰ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 198.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 199.

⁷¹² Cfr. J. Bottero, *Mesopotamie: l'écriture, la raison et les dieux*, Gallimard, Paris, 1987, trad. it. *Mesopotamia. La scrittura, la mentalità, gli dei*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 136-141.

trasformò la conoscenza in una funzione continua tra due tavole, quella della scrittura alfabetica o geometrica e quella del mondo: il passaggio che immediatamente precede il *mapping*⁷¹³.

All'ossessione binaria del *mapping*, tuttavia, che si limita all'obiettivo di ridurre il mondo al modello geometrico, la Terra a Gé, appiattendo Ctòn, il labirinto contrappone il proprio mistero, e il proprio gioco. Apollo ricompone i pezzi di Dioniso sull'ara trasformandola in mappa, certo, ma allo stesso tempo allestendola in gioco, il mondo viene livellato a diagramma e il discontinuo ricombinato in un intero depauperato di molteplicità, ma ancora la palla del dio bambino rotola libera da qualche parte... Il labirinto - come Giano, la sua antropomorfizzazione latina, si presenta allora come soglia della cartografia nella sua accezione euclidea, come piega della mappa che si vuole liscia, come singolarità ricorrente e mobile - *nomade* - rispetto al continuum reticolare. La forma del labirinto e la sua connessione con la forma del mandala e con la meta-forma delle mappe è la struttura e il nucleo di *Gravity's Rainbow*; così Joseph Slade ne individua il carattere di essenzialità:

The Word is out there somewhere, under the trash or around the next turning in the labyrinth or up in the sky. While all humans create their own patterns of meaning, the ones which trouble us most are those of collective construction, those labyrinths, networks, and grids which permit so little freedom for the individual⁷¹⁴.

La possibilità stessa di produrre senso, la capacità di comunicare il senso, è inscritta come posta nella forma del labirinto. Essa rispecchia la partita in atto nel campo dei discorsi, anzi ne raffigura la mossa originaria, la mossa dello scandalo. La posta, la *Parola*, è il contatto indicibile tra possesso e mancanza,

⁷¹³ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 199.

⁷¹⁴ J. W. Slade, *Thomas Pynchon*, cit., p. 244.

libertà e asservimento, autonomia e eteronomia, fuga e imprigionamento, tra il Castello di De Sade-Zarpazo e i boschi di Polo-Captain Zhang. La partita è giocata tra mappe del mondo, tra quella euclidea e quella pittoresca, tra il sistema spersonalizzato e assoggettante, spaziale, della centuriazione cartografica e lo sguardo personale e nomade, locale, del soggetto. Il testo pynchoniano, e pure - si vedrà nei prossimi capitoli - i *romans* di Perec e le città di Calvino, si presentano a loro volta come labirinti, narrazioni di soglie, pieghe lungo le distese centriche e unanimi della prospettiva epistemologica egemone. Così Edward Mendelson riguardo *The Crying of Lot 49*:

*The book challenges its readers to choose their relation to experience. Either, like romantics and Modernists, they will project their private aesthetic order onto what they perceive as the malleable or ultimately inaccessible objects of the world, or else they will accept responsibility for and to the order which exist already in the world of which they are an active part.*⁷¹⁵

E subito dopo, riferendosi questa volta a *Gravity's Rainbow*:

Everyone in the book is inextricably implicated in complex patterns of meaning, in large historical process which at once limit freedom and are themselves established by individual acquiescence and choice. In direct addresses to his readers, Pynchon tries to implicate them also in the choices the book itself includes - either passive acceptance and impersonal detachment, or ethical resistance and personal love⁷¹⁶.

Labirinto e testo rimandano l'uno all'altro, entrambi cercando di disegnare il mandala, di significare la Parola, di ricomporre il puzzle delle immagini del mondo, di esprimere la duplicità del contatto dell'interno con l'esterno, un evento primigenio e insieme

⁷¹⁵ Edward Mendelson, *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 8; il corsivo è mio.

⁷¹⁶ Ivi.

terminale, un big bang coscienziale a ritroso e a tentoni, circolare, che conduce

a espandersi come una luce incontenibile, le pareti di quell'ultima camera si tingevano di rosso sangue, di arancione, poi di bianco, cominciavano a scivolare, a liquefarsi come cera, quel che restava del labirinto crollava in anelli concentrici verso l'esterno, l'eroe e l'orrore, l'ingegnere e Arianna si consumavano, si fondevano nella luce che emanava da lui, dalla sua folle esplosione...⁷¹⁷

L'esperienza è *panica* per eccellenza, terribile e terrificante, *terrena* in tutta la sua ricchezza di accezioni, non a caso Farinelli ha individuato nella parola *territorio* - la zona artificiale del contatto tra uomo e mondo - l'incrocio di sensi e prospettive e intenzionalità di dominio. La conoscenza nuda della Terra terrifica e quindi richiede una membrana reticolare di sicurezza, una pellicola di mediazione, una sorta di pelle suppletiva che smorzi e indirizzi e controlli: la mappa, il mondo in piano. Il labirinto - la meta-mappa - racconta per segni esattamente tutta l'urgenza basica e ambigua di questo rapporto indicibile tra soggetto e esperienza del mondo, sia disegnando la *facies* evidente della sua fissazione di ordine sia quella opposta e invisibile della sua frenesia sregolata. La prima modalità - euclidea - *astrae* tutto, persino il soggetto, la seconda - non sistematica, <<storico-critica>> secondo il <<punto di vista umano>>⁷¹⁸ come la definisce Ritter - rende corporea la conoscenza; l'immagine cartografica è espressa dal labirinto greco,

rappresentazione originaria che appunto perché tale non può essere rappresentata, scrittura originaria che proprio perché tale non può essere scritta, riflette il trionfo della

⁷¹⁷ T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, trad. it. p. 191.

⁷¹⁸ Vedi nota 11.

dimensione orizzontale, cioè geografica, sulla struttura verticale del mondo⁷¹⁹.

L'altra immagine *pittoresca* - la raffigurazione complessa dell'*erdkunde* - è simboleggiata dal labirinto egizio descritto da Erodoto⁷²⁰, il quale è uno specchio, cioè cristallo di riproduzione frattale della *Gé/Ctòn*, geografia speculare così come la disciplina era intesa nel Medioevo⁷²¹. Ciò che lo rende sostanzialmente differente dal labirinto greco è infatti il procedimento che genera la sua struttura, la prospettiva e lo scopo secondo cui è disegnato. Anche esso, come quello greco, è un labirinto geometrico e simmetrico, ma a differenza dell'altro esso non si riduce a pura orizzontalità. Il labirinto egizio è duplice e le sue immagini gemelle si riflettono e combinano in un sistema verticale che non proietta il mondo su un piano ma lo complica in una stratificazione

⁷¹⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 199.

⁷²⁰ Cfr. Erodoto, *Storie*, II, 148: <<A ricordo di sé decisero di lasciare un unico monumento in comune e fecero costruire il labirinto che si trova a sud del lago di Meride, all'altezza della cosiddetta città di "Coccodrilli". Io l'ho visto con i miei occhi ed è al di sopra di ogni possibilità di descrizione: anche a pensare di descrivere una per una tutte le mura e le costruzioni dei Greci, queste apparirebbero pur sempre inferiori, per lavoro e denaro occorsi, a questo labirinto. [...] il labirinto davvero supera le piramidi. Esso si compone di dodici cortili coperti, contigui, con le porte opposte tra loro, sei rivolte verso nord e sei verso sud; un unico muro di cinta li separa dall'esterno. All'interno, su due piani, uno sotterraneo, l'altro superiore, si stendono 3000 stanze, 1500 per piano; le stanze del piano superiore le ho visitate e percorse personalmente, quindi posso parlarne per conoscenza diretta; su quelle sotterranee ho avuto solamente informazioni: gli addetti egiziani si rifiutarono di mostrarmele sostenendo che vi si trovano le sepolture dei re che furono i primi costruttori del labirinto e dei coccodrilli sacri. Pertanto posso parlare del piano inferiore solo basandomi su quanto mi hanno riferito; ma al piano superiore ho visto opere che travalicano i limiti dell'umano: le porte che collegano le varie stanze e le svariatissime tortuosità attraverso i cortili mi lasciarono a bocca aperta [...] Vicino all'angolo dove termina il labirinto si innalza una piramide, quaranta orgie di base, che reca scolpite figure di grandi proporzioni; la via di accesso alla piramide è sotterranea>>; il corsivo è mio.

⁷²¹ Vedi nota 13.

raddoppiata. La sua stessa natura labirintica acquista senso non nell'evidenza architettonica, nella - fittizia - complessità spaziale, ma nella misteriosa connessione tra superficie e sottosuolo,

la struttura visibile è infatti il riflesso, la copia fedele di quella che sta sotto, invisibile e inaccessibile, guardata dai sacerdoti e che custodisce le tombe dei dodici re cui la costruzione si deve, e quelle dei coccodrilli sacri⁷²².

La forma bicefala del labirinto egizio muta la struttura piana e omogenea del dettato cartografico e riproduce la natura complessa della Terra. Il tracciato ortogonale è ingarbugliato in un cerchio, la mappa si dinamizza in mandala, il segno rettilineo di Odisseo che regolarizza il mondo torna a curvarsi e a muoversi spiraliforme come nelle pitture rupestri. Il labirinto, forma simbolica del rapporto epistemologico che il soggetto cerca nei confronti dell'altro da sé ignoto, assomiglia per questa via al percorso progressivo e caotico tracciato sul terreno durante la danza sciamanica⁷²³ che ricerca il contatto tra l'esterno e l'interno, tra i vivi che stanno sopra e i morti che stanno sotto e oltre la Terra. Un legame tra labirinto e danza è presente anche nella mitologia classica, così come ricorda Gianfranco Salvatore:

È dunque Callimaco, nel III secolo a. C., a tramandarci la prima descrizione letteraria di una mediterranea "isola sonante". Sonante, ed al centro della danza circolare delle Cicladi. Al "centro del centro" si trova l'altare di Apollo, attorno al quale Teseo, a celebrazione della sua vittoria contro il Minotauro, danzerà con i fanciulli e le fanciulle ateniesi la prima "danza labirintica" che il mito ricordi. Una tale "simbologia del

⁷²² F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit. p. 201.

⁷²³ Numerose sono le danze sacre che prevedono evoluzioni labirintiche, anche in Cina vi è il cosiddetto "passo di Yu" che, come quello di Teseo, fa sì che l'attore mimi un uccello. Cfr. J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, Milano, 1977, p. 1.

centro", e del movimento circolare (o spiraliforme) che attorno al centro si svolge, rappresenta il principale nucleo simbolico nel quale trova forma il tema archetipico del Labirinto. Un nucleo simbolico che, come si può notare fin da questo esempio, non produce solo raffigurazioni "statiche", ma già nei sonori e mossi versi di Callimaco trova espresso tutto il suo contenuto "dinamico": che è musica nella sua articolazione del tempo, danza in quella dello spazio⁷²⁴.

I versi di Callimaco cantano infatti le non lineari tortuosità del labirinto rispecchiate dalla danza vittoriosa e celebrante di Teseo che, uscito dal dedalo ne mima ancora le spire, abolendo le nette, fisse, compartimentazioni per comprendere in un unico movimento le opposte dimensioni del dentro e del fuori:

E allora si ricopre di corone
la sacra statua, pronta a dare ascolto,
della Cipride antica che fu eretta
da Teseo un tempo, quando navigava,
di ritorno da Creta coi fanciulli
Fuggivano il terribile muggito
del selvatico figlio di Pasifae
e la curva struttura tortuosa
del labirinto. E ridestando, dea,
il suono della cetra, con un cerchio
di danze circondarono il tuo altare
e Teseo guidò il coro⁷²⁵.

Il motivo che lega in un vortice di rimandi le forme del labirinto e della danza trova, ancora nel mito classico di Teseo, con un'ulteriore rivoluzione di volute, un addentellato nella figura simbolica dei volatili, che risulta particolarmente interessante per differenti motivi. Il primo aggancio, quello più direttamente

⁷²⁴ Cfr. G. Salvatore, *Isole Sonanti. Scenari archetipici della musica del Mediterraneo*, ISMEZ/Il Ventaglio, Roma, 1989.

⁷²⁵ Callimaco, *Inni*, IV, 2-6.

sensibile in riferimento all'opposizione *spaziale* tra il labirinto egizio e quello greco, tra riproduzione della verticalità terrestre e riduzione all'orizzontalità cartografica, incarna nel simbolo dei volatili l'idea del dinamismo, il concetto del moto possibile lungo l'asse, appunto, verticale. L'uccello cioè non è stato ancora ridotto, come nel simbolo dell'Alberti, a puro e astratto punto di vista che serve a produrre una visione ideale, generale, standard. La figura del volatile è invece in questo caso espressione concreta di movimento, della percezione e cognizione del mondo come esperienza in itinere, lungo tutte le superfici, siano esse epidermiche e visibili, siano esse viscerali e invisibili. Così Gianfranco Salvatore:

certe suggestioni del "precipitare" e dell'"ascendere in volo" [...] a mio avviso presuppongono *un'archetipica dimensione verticale del tema labirintico*, la cui simbologia presenta un aspetto dinamico-cinetico⁷²⁶.

Questo carattere dinamico-cinetico inscritto nella forma simbolica del labirinto sembra proporre una lettura alternativa possibile del diagramma cartografico, impostato al contrario sulla staticità di ogni elemento e di ogni passaggio della prassi epistemologica. La *danza labirintica* che propone Gianfranco Salvatore, lo si vedrà nel capitolo dedicato all'analisi di *Mason & Dixon*, costituisce un'immagine decodificante del labirinto che trova riscontro nelle strutture cangianti e frattali, nei *labirinti vorticanti*, di Thomas Pynchon.

Il secondo elemento di connessione tra labirinto e danza fornito dalla figura dei volatili è racchiuso nel particolare volatile presente nel mito di Teseo, e che trasvola poi in molti altri. La corrispondenza simbolica che unisce le forme del labirinto, della danza e degli uccelli è espressa chiaramente nella danza della gru, o danza della *geranos*.

⁷²⁶Cfr. G. Salvatore, *Isole Sonanti. Scenari archetipici della musica del Mediterraneo*, cit.



Fig. 8: *Vaso François*, cratere attico a figure nere, Firenze, Museo Nazionale; nella fascia superiore del collo sono ritratti l'arrivo di Teseo e la danza della Geranos.

La danza che balla Teseo è la danza della gru. La gru è un volatile associato a diversi miti riguardanti la scoperta della scrittura, essendo il loro nome greco, *geranos*, derivante dalla radice *gar*, che significa sì essere vecchio, ma anche *gridare*, da cui il greco

gerys, voce⁷²⁷. E bene lo sa Dante quando trasforma la gru nella perfetta metafora delle anime morte per causa d'amore:

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga⁷²⁸

La V - lettera feticcio per Pynchon fin dal suo primo romanzo - disegnata in cielo dallo stormo di gru colpisce l'immaginazione del sommo poeta allo stesso modo di quella degli antichi egizi che considerano il volo di questi particolari uccelli la grafia archetipica, concretizzazione della scrittura divina di cui parla Bottero⁷²⁹. La mitologia egizia assegna infatti a Thot il merito di aver ideato la scrittura, solo dopo aver osservato e decifrato il volo delle gru. In Grecia, è il corrispettivo di Thot, Hermes, a inventare il codice capace di tramutare i suoni in segni - l'alfabeto pelasgico e cuneiforme - copiando il volo a cuneo delle gru. La gru si presenta quindi come il primo grafo, il cui riflesso diventerà poi la prima scrittura umana, raddoppiando simbolicamente il rapporto speculare tra Terra e mappa, referente e forma, realizzato dalla geografia. Le gru scrivono in cielo *faccendo di sé in aere lunga riga* e gli uomini scrivono in terra prendendo le gru a modello, proiettando lo stesso segno su un altro piano. La scrittura è come la geografia e ogni testo è una mappa perché è prodotto attraverso lo stesso procedimento, concretizza il medesimo percorso conoscitivo ed espressivo. Il tragitto per uscire dal labirinto è infatti segnato con un filo, una *lunga riga* tracciata tra i cunicoli che scrive il percorso, che disegna una mappa cinetica e concreta, traducendo in *logos* - aperto discorso - l'inesprimibile enigma del serrato tranello. Con la danza che

⁷²⁷ Dalla voce *gru* in www.etimo.it; data ultima consultazione 20/08/2007.

⁷²⁸ Dante Alighieri, *Inferno*, V, 46-49; in *La Divina Commedia. Inferno*, Le Monnier, Firenze, 1989, p. 74; il corsivo è mio.

⁷²⁹ Vedi nota 330.

svolge e poi riavvolge il filo dell'esegesi, la mappa-traduzione del labirinto è eseguita e il movimento vince la stasi. La danza della geranos infatti è composta di due opposti movimenti, uno centripeto e uno centrifugo, e le ballerine sono unite tra loro da una fune⁷³⁰. La danza mandalica della geranos, come gli alfabeti di Thot e di Hermes, non fa che riprodurre il volo delle gru, di cui percepisce tutta la forza simbolica: il viaggio autunnale, durante la migrazione, i moti spiraliformi vergati nel cielo per divinare la direzione salvifica verso l'estate africana - il Giardino edenico ultima casella del gioco dell'oca - e in rotazione contraria alla precessione invernale. E sono ancora i volatili a fornire la trasmutazione necessaria a Dedalo e Icaro per superare il labirinto nella sua forma di prigionia, che non si limita, lo sapevano bene gli egizi, alla sola dimensione orizzontale. Come sa bene Kérenyi, il labirinto è mitologema tra i più arcaici e raffigura il Regno degli Inferi su cui domina *Ariadne*, la *Purissima* e la *Chiarissima*. E' lei l'unica dea a conoscere la danza delle gru e a sapere, al pari dei volatili migranti, le segrete spirali che conducono lontano dall'inverno, lontano dalla morte, in una danza miracolosa in grado di capovolgere l'ordine delle cose e ricondurre alla vita. Il labirinto di Cnosso diventa allora la copia del regno *Altro*, il tentativo di tradurre in terra, in dimensioni e in alfabeto umani, il linguaggio e il mistero dell'Oltretomba. Così canta infatti Omero nell'*Iliade* continuando a reiterare, in un gioco di riflessi e intarsi incastonati gli uni dentro gli altri, le mosse dell'arte sublime del λαβρινθος - *labyrinthos*:

E una danza vi ageminò lo Storpio glorioso;
simile a quella che in Cnosso vasta un tempo

⁷³⁰ Cfr. Károly Kérenyi, *Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Panteon, Amsterdam-Leipzig, 1941 o *Vom Labyrinth zum Syrtos. Gedanken über den griechischen Tanz*, in: ders., *Humanistische Seelenforschung*, Langen-Müller, München/Wien, 1966, trad. it. di L. Spiller, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, in <<Carmillaonline>> del 16/01/2006.

Dedalo fece ad Ariadne riccioli belli⁷³¹.

Il labirinto della dea si rispecchia nel labirinto di Dedalo, che a sua volta si rispecchia sulla superficie dello scudo battuto da Efesto, a sua volta rispecchiato nei versi di Omero. E così via:

Qui giovani e giovanette che valgono molti buoi,
danzavano, tenendosi le mani pel polso

[...]

e talvolta correvano con i piedi sapienti,
agevolmente, come la ruota ben fatta tra mano
prova il vasaio, sedendo, per vedere se corre;
altre volte correvano in file, gli uni verso gli altri.
E v'era molta folla intorno alla danza graziosa,
rapita; due acrobati intanto
dando inizio alla festa roteavano in mezzo⁷³².

Il mitologema labirinto appare indissolubile dalle volute della danza e dall'arte della riproduzione in ogni sua forma. La raffigurazione della sua pianta, il suo prospetto cartografico su ceramica o moneta, assume sempre l'aspetto di un meandro a volute multiple, di una linea a chiocciola e a meandro (spirale angolata) o di un intrico di vie.

⁷³¹ Omero, *Iliade*, XVIII, 590-92, trad. it. R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 2006, p. 673.

⁷³² Omero, *Iliade*, XVIII, 593-605, nel testo cit.; i corsivi sono miei.



Fig. 9: Vaso etrusco e monete di Cnosso.

Queste figure spiraliformi sono segno grafico che sta al labirinto in quanto edificio e danza, percorso ciclico che si dipana e si riavvolge verso e da l'*onfalos*, il centro-giardino, l'antro più fondo e segreto. La costruzione di Dedalo, ci dice Omero, è il luogo della danza che mima il ritorno dalla morte e la vittoria sull'inverno, riflesso composto di ciò che sta sopra e di ciò che sta sotto. La linea a meandro è la proiezione di quell'evento⁷³³. Un'ulteriore conferma del contatto tra labirinto, danza della *geranos* e morte, è fornita dalle analisi di Robert Graves, il quale corregge l'accostamento consegnato dalla tradizione tra le Graie, figlie di Forco o Orco, con i cigni. Esse, progenie d'Oltretomba, sarebbero state in origine rappresentate come gru, e solo successivamente confuse con l'altro volatile anch'esso migrante in formazioni a V nel cielo⁷³⁴. Anche Graves, analizzando il mito di Perseo e Medusa, rinviene proprio nel mitologema del volo delle gru, la narrazione dell'invenzione della scrittura:

⁷³³ Cfr. K. Kérenyi, *Nel labirinto*, cit.

⁷³⁴ Cfr. R. Graves, *The White Goddess*, Faber & Faber, London, 1948, trad. it. di A. Pelissero, *La Dea bianca: Grammatica storica del mito poetico*, Adelphi, Milano, 1992, in <http://www02.unibg.it/~medusa/index.php>; data ultima consultazione 21/08/2007.

Ma il senso originale degli iconogrammi sembra essere questo: Mercurio (o qualunque fosse il suo nome originale: Ermes, Car, Palamede, Thoth) ottiene dalle Velate (sua madre Carmenta, o Maia, o Danae, o Forcide, o Medusa, o qualunque fosse il suo nome originale, nel suo aspetto profetico delle tre Moire) *la visione poetica* e la capacità di trarre auspici dal volo degli uccelli e di comprendere il segreto dell'alfabeto rappresentato dalle gru⁷³⁵.

Visione e scrittura poetica sgorgano da un'unica origine, si fondano sull'assunzione, da parte dell'uomo, di una prospettiva modellata su quella divina, vale a dire un punto di vista non lineare, a meandro, comprendente il sopra e il sotto. Così come il dentro e il fuori. I meandri del labirinto non sono forse anche la rappresentazione delle viscere, portate alla luce, degli animali per leggervi i responsi segreti, divinarvi i percorsi da seguire? E addentrarsi nelle interiora ancora pulsanti non è forse, ancora, la via da sempre della scrittura - che disvela - e della poesia? Il suo è il procedere a spirale lungo opposte direzioni e attraverso piani intrasmissibili,

è vivere nella carne, addentrarsi in essa, conoscendone l'angoscia e la morte⁷³⁶.

Sempre Kérenyi ricorda che per risvegliare la realtà mitologica dobbiamo immaginare il labirinto dentro di noi e trasferirci in esso⁷³⁷. E nella mitologia mesopotamica il labirinto è chiamato <<Palazzo delle viscere>>⁷³⁸, sede di Humbaba, il gigante avversario

⁷³⁵ Ivi; il corsivo è mio.

⁷³⁶ Maria Zambrano, *Filosofia y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, Morelia (México), 1939, trad. it., a c. di F. Sessa, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 1998, p. 67.

⁷³⁷ Cfr. K. Kérenyi, *Nel labirinto*, cit.

⁷³⁸ Cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, cit., p. 124 e Stephanie Dalley, *Myths From Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and*

di Gilgamesh, <<il cui nome è Enormità>>⁷³⁹, il cui stesso volto - figura dello specchio - è formato da viscere⁷⁴⁰ e <<le sue fauci sono la morte stessa>>⁷⁴¹. L'avversario da affrontare, per l'eroe sumerico così come per Odisseo nell'episodio di Polifemo, corrisponde ancora alla vastità incommensurabile del mondo, all'*Enormità* letteralmente smisurata, incomprensibile, invivibile. Ed è sempre con l'abbattimento dell'albero, con la rettificazione del contorto, con la *grafia* che Gilgamesh stabilisce il suo nome <<e là dove non è stato ancora scritto il nome di nessun uomo elever[à] un monumento agli dei>>⁷⁴². L'eroe cioè deve tracciare la mappa, e per farlo deve penetrare dimensioni incognite, imparare un nuovo linguaggio e danzare insieme gli opposti, farsi specchio del sé e dell'altro da sé. De Santillana, sulla scorta di Lanfdon, mette in evidenza nel disegno della maschera di intestini la <<winding line>> che ricorda la linea volante delle gru:

Others, Oxford University Press, New York, 1989, p. 43, 323. La Dalley, tra l'altro, scorge nella figura di Humbaba <<*with a face lined like coiled intestines, [the] ancestor of the Greek Gorgon*>> (*Ibid.*, p. 323), ricongiungendo il mitologema mesopotamico al racconto di Perseo e Medusa.

⁷³⁹ N. K. Sandars (a cura di), *The Epic of Gilgamesh*, Penguin Books, Harmondsworth, 1960, trad. it. a c. di A. Passi, *L'epopea di Gilgamesh*, II, Adelphi, Milano, 2006, p. 100.

⁷⁴⁰ Cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, cit., p. 124.

⁷⁴¹ N. K. Sandars (a cura di), *L'epopea di Gilgamesh*, II, cit. p. 100.

⁷⁴² Ivi.



This terra-cotta mask shows the unlovely face of Humbaba/Huwawa, the guardian of the cedar felled by Gilgamesh and Enkidu. The title of "God of the fortress of intestines" is also given to him, and some scholars conclude from this title, as well as from the pictorial evidence, that Humbaba was the inhabitant and lord of the labyrinth, a predecessor of Minotaurus.

Fig. 10: da G. De Santillana e Hertha von Dechend, *Hamlet's Mill. An Essay Investigating the Origins of Human Knowledge and Its Transmission Through Myth*, David R. Godein Publisher Inc., Jaffrey, New Hampshire, 1977, p. 290.

his head or face is built of intestines, and Langdon [cfr. S. Langdon, *Semitic Mythology. Mythology of All Races*, vol. 5, Cooper Square Publishers, New York, 1931, p. 254] draws attention to the fact that <<the face of this monster [...] is designed by a single winding line, except eyes>>. Bohl, moreover, in his inquiry on the Babylonian origin of the labyrinth [n7 F. M. Bohl, *Zum babylonischen Ursprung des Labyrinths*, in <<*Analecta Orientalia*>>, XII, Pontificio Istituto Biblico, Rome, 1935, pp. 6-23], pointed out the Babylonian notion of the entrails as a labyrinthic <<fortress of intestines>>⁷⁴³.

La maschera di Humbaba è la stessa di Medusa, i loro volti a meandro sono specchi, e trapassando i loro sguardi di morte - e conoscenza segreta - l'eroe acquisisce la competenza per disegnare la Mappa, per vergare il Testo. Anche Calvino prende a esempio il mito di Perseo e Medusa per parlare della sua Leggerezza:

⁷⁴³ G. De Santillana e Hertha von Dechend, *Hamlet's Mill. An Essay Investigating the Origins of Human Knowledge and Its Transmission Through Myth*, David R. Godein Publisher Inc., Jaffrey, New Hampshire, 1977, p. 290.

Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio⁷⁴⁴.

Perseo imita il volo della gru e vince il *monstrum* perché non si limita alla facile visione - fittiziamente - diretta, egli si affida consapevole alla mediazione di uno specchio, di un mezzo di rifrazione, un codice percettivo in grado di mediare e comprendere l'incomprensibile. Perseo, al pari dei divini Toth e Hermes, è l'eroe fondatore della scrittura, l'ideatore degli strumenti per parlare del mondo e con il mondo. Così infatti Calvino: <<subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo>>⁷⁴⁵. Lo sguardo di Perseo verso la medusa, la sua personale sfida al labirinto del percorso cognitivo ed espressivo, si struttura secondo una prospettiva periferica, decentrata, morfica, che legge insieme *recto* e *verso*, è un meta-sguardo che diventa labirinto-grafia:

Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. E' sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello⁷⁴⁶.

Un mondo di mostri di cui Perseo conosce e utilizza il codice segnico, come un esperto permutatore: il suo ruolo non si limita a carnefice di creature fantastiche, egli anzi si immette come articolazione attiva nel processo inesausto di produzione di miti. Dal sangue sgorgante della Medusa fiorisce il cavallo alato Pegaso.

⁷⁴⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2003, p. 8.

⁷⁴⁵ Ivi.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

Si determina così la prosecuzione - spiraliiforme - e non certo la fine, del simbolo: Perseo con la sua spada completa la forma duale, la rivela nella sua più profonda verità, incide il mandala che connette in un'unica speculare immagine la Terra e la Pietra e il Cielo e l'Aria, così come la ritrae nel 1907 Odilon Redon nel suo *Pegaso e il drago*. <<Il drago>> infatti <<simboleggia l'ordine del serpente nel labirinto>>⁷⁴⁷, e in questa forma - tra le molteplici altre - ritorna anche in *Mason & Dixon*. Calvino intanto rivela come la leggerezza sia il riflesso della simmetrica pesantezza:

Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario; con un colpo di zoccolo sul Monte Elicona, Pegaso fa scaturire la fonte da cui bevono le Muse⁷⁴⁸.

La propensione al rizoma delle forme simboliche raffigurate nel mito è ulteriormente ribadita, sempre da Calvino, ritornando al cartografo sommo delle loro metamorfosi. Ovidio si inserisce nella tradizione di meta-incisori inaugurata da Omero, perpetuandola, approfondendo la vorticosità frattale della meta-rappresentazione a incastro. Anche lui infatti intarsia mappe di forme e segni che intarsiano mappe di forme e segni, su fogli, scudi, luoghi e così via. Tanto che la produzione di senso assume la forma mutante di una costante riproduzione. A proposito del mito di Perseo e Medusa, Ovidio mette in luce proprio questa fondante caratteristica:

Perché la ruvida rena non rovini la testa anguicrinata della figlia di Forco, Medusa, egli [Perseo] rende più soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa sul mucchio, a faccia in giù. I ramoscelli ancora freschi e vivi assorbono nel midollo poroso il potere del mostro, e a contatto con questo s'induriscono, e assumono nel legno e nelle fronde una rigidità

⁷⁴⁷ Marco Maria Sambo, *Labirinti. Da Cnosso ai videogames*, Castelveccchi, Roma, 2004, p. 167.

⁷⁴⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 9.

inusitata. Le ninfe del mare provano con molti altri ramoscelli, si divertono a vedere come il prodigio sempre si ripete, e li fanno moltiplicare gettandone i semi nelle onde. Ancora oggi i coralli conservano questa proprietà: d'indurirsi al contatto dell'aria, per cui quello che sott'acqua era un vimine, spuntando fuori dall'acqua si pietrifica⁷⁴⁹.

Mai potrebbe darsi immagine più poetica del linguaggio, mai potrebbe meglio essere espressa la qualità di questo di dislocare la selva dei sensi interiore all'esterno, sciogliendo e fissando in segni percepibili - e belli - l'invisibile intricato meandro di dentro. E Calvino aggiunge:

Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa. la sottile grazia del corallo sfiora l'orrore feroce della Gorgone⁷⁵⁰.

La geminazione modulare delle forme appare come il principio generatore per eccellenza, l'essenza e la foggia stesse del mondo. Del mondo *umano*, almeno. Il *territorio* disegnato dalle *Metamorfosi*, si presenta necessariamente caratterizzato da un'architettura labirintica spiraliforme e frattale, che solo le *Metamorfosi* stesse, in quanto mappa e testo, possono riprodurre. La congruità di grafo e scrittura, di mappa del mondo e testo sul mondo, sguardi interscambiabili e vicendevolmente morfici, è messa in evidenza dalle lezioni di Calvino che esplicitamente collega due di esse - certo a lui particolarmente care - proprio per la via indicata dal mito di Toth-Ermete-Mercurio, i numi che copiando la danza delle gru - la leggerezza e la rapidità - inventarono la scrittura - la molteplicità:

⁷⁴⁹ Ovidio, *Le metamorfosi*, IV, 740-752, Einaudi, Torino, 1979, p. 169.

⁷⁵⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 10.

tutti i temi che ho trattato questa sera, e forse anche quelli della volta scorsa [Leggerezza], possono essere unificati in quanto su di essi regna un dio dell'Olimpo cui io tributo un culto speciale: Hermes-Mercurio, dio della comunicazione e delle mediazioni, sotto il nome di Toth inventore della scrittura, e che, a quanto ci dice C. G. Jung, nei suoi studi sulla simbologia alchimistica, come <<spirito Mercurio>> rappresenta anche il *principium individuationis*. Mercurio, con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile, e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dei tra loro e quelle tra gli dei e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti⁷⁵¹.

Mercurio è il racconto della scrittura, della sua essenza, delle sue caratteristiche, del suo campo e modi di azione, il dio alato incarna la poetica del rapporto dialogico tra soggetto e altro da sé. E annodando e sciogliendo il filo dorato che da Toth-Mercurio passa per gli stormi sidero-grafici delle gru e per le evoluzioni narrative di Perseo e Teseo, la forma simbolica del grafo ripetuto - peregrinazione, danza, labirinto, mappa - diventa espressione del testo. Il mitologema ricorrente e nomade del labirinto unisce entrambi i modelli di rappresentazione, la mappa e il testo, essendo la forma simbolica archetipica del contatto inesplicabile tra dimensioni inconciliabili, la raffigurazione del tentativo paradossale di compiere la quadratura del cerchio.

Sappiamo con certezza che i sepolcri rimandano sempre all'idea della continuazione della vita al di là del visibile. L'esistenza di un piano invisibile che regge quello visibile è un motivo fondamentale di tutta la mitologia. [...] Ciò che non conosciamo regge ciò che conosciamo⁷⁵².

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁷⁵² G. Genna, *World Wide West*, in *Assalto a un tempo devastato e vile*, cit., p. 83.

E infatti sepolcri di re giacciono nella metà impercettibile del labirinto egizio e fossili aerei, volatili, di tragitti soprastanno a ogni biblioteca. Le gru condividono con la mappa del labirinto egizio l'essere segno di specularità e fondamento di linguaggio, cioè di *comunicazione*. La loro danza è *grafia*, mappa e gioco. Mutando luogo, passando dal Mediterraneo all'Oriente, la valenza simbolica della gru non cambia. In Giappone, così come nella mitologia classica, essa - *tsuru* - è simbolo di longevità e incarna le potenze taumaturgiche della natura, avendo la capacità di stornare freddo e fame. Il loro volo migrante verso un'estate perpetua ripete e allo stesso tempo auspica il ciclo naturale delle stagioni e il ciclo mitico del viaggio dell'eroe che sempre rinasce⁷⁵³. Nella tradizione giapponese è presente anche un *mukashibanashi*⁷⁵⁴ dedicato espressamente alla figura della gru: *Tsuru no ongaeshi, La gratitudine della gru*⁷⁵⁵. La fiaba racconta di come una gru, per ringraziare il giovane che l'ha curata, si trasformi in una donna per sposarlo. Essendo il giovane povero, per sopravvivere all'inverno, la moglie gru si chiude nella sua stanza

⁷⁵³ Cfr. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1949, trad. it. a c. di F. Piazza, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Milano, 2000.

⁷⁵⁴ Il *mukashibanashi* è la forma più antica della fiaba giapponese ed è legata alla tradizione orale e popolare. Le caratteristiche del *mukashibanashi* sono quelle tipiche della fiaba: la presenza di elementi magici o soprannaturali, la sospensione temporale in un luogo e periodo indefinito, la definizione di archetipi. La parola *mukashibanashi* è composta da *mukashi* (antichi tempi) e *hanashi* (racconto). L'espressione *mukashimukashi* è traducibile in *c'era una volta*, e indica la caratteristica stessa della fiaba, una sospensione temporale, un'estraniamento. Cfr. Maria Teresa Orsi (a cura di), *Fiabe giapponesi*, Einaudi, Torino, 1998; Cristiano Martorella, *Introduzione alla letteratura giapponese per l'infanzia*, in <<LG Argomenti>>, anno XXXVIII, n. 3, luglio-settembre 2001; Maria Luisa Valenti Ronco, *Fiaba e leggenda: analisi critica dei due generi letterari con particolare attenzione alle leggende giapponesi*, in <<LG Argomenti>>, anno XXIX, n. 2, aprile-giugno 1993.

⁷⁵⁵ Versioni diverse del testo si trovano in Toshio Ozawa (a cura di), *Fiabe e leggende di tutto il mondo: Giappone*, vol. I, Oscar Mondadori, Milano, 1992, pp. 67-9 (con il titolo *La moglie gru*); Maria Teresa Orsi (a cura di), *Fiabe giapponesi*, cit., (con il titolo *La moglie gru*), pp. 281-3.

con il telaio intimando al marito di non spiarla. Qui ella produce una stoffa finissima che il marito vende al mercato. L'indigenza costringe la moglie gru a ripetere l'atto, ma questa volta il giovane, curioso, infrange la promessa e spia nella stanza. Scopre così le fattezze volatili della moglie, impegnata a tessere la stoffa intrecciando le proprie piume. La gru, svelata, è obbligata a volare via. Il significato di questa variante della fiaba sembra essere il rispetto del mistero e il monito a non infrangere l'incanto della bellezza con l'ossessione di chiarire tutto. Come afferma Tanizaki Jun'ichirou, la sensibilità ed espressività nascono nell'ombra e si nutrono dell'ombra, l'arte è un nascondere più che uno svelare. Infrangere il mistero corrisponde alla violazione del più sacro e fondamentale dei valori giapponesi: la bellezza⁷⁵⁶. Questa idiosincrasia al rischiarimento completo di ciò che è nascosto, questa refrattarietà all'illuminazione appare un orientamento interessante soprattutto tenendo in considerazione la critica all'egemonia del pensiero illuministico espressa da Pynchon in *mason & Dixon* e alle peregrinazioni dei protagonisti per zone d'ombra renitenti alla riduzione cartografica; il monito al mantenimento del mistero, nella forma realizzata dalla moglie gru - di connessione oltre le differenze - si presta però anche a un collegamento con la filosofia del gioco del *go*, il cui *goban* è una forma simbolica importante nell'architettura e nella strategia dei *romans perechiani*. *Tsuru no sugomori* - *il ritorno delle gru* o *le gru ritornano nel nido* - è <<l'abile manovra con cui si catturano i pezzi nemici>>⁷⁵⁷ nel gioco del *go*. Il termine cattura può trarre in inganno, nel *go* infatti, non è la quantità di pietre avversarie catturare - o la *qualità*, come è per il re negli scacchi - a

⁷⁵⁶ Cfr. Tanizaki Jun'ichiro, *In'ei raisan*, Chuou Kouron Sha, Tokyo, 1975, trad. it. *Libro d'ombra*, in *Opere*, Bompiani, Milano, 2002; Cristiano Martorella, *Il concetto giapponese di economia dal punto di vista epistemologico*, tesi di laurea in Filosofia della scienza, Università degli Studi di Genova, 2000, in nipponico.com, data ultima consultazione 22/08/2007.

⁷⁵⁷ Trevanian (pseudonimo di Rodney William Whitaker), *Shibumi*, Crown Publishers, New York, 1979, trad. it. a c. di Vincenzo Mantovani, *Il ritorno delle gru*, Bompiani, Milano, 1980, p. 7.

determinare la vittoria. Né tanto meno la porzione *spaziale* di *goban* conquistata, è vincitore colui che *contiene* la maggioranza delle *intersezioni* del *goban*. Secondo il metodo giapponese, detto *del territorio*, la vittoria è assegnata al giocatore che ha circondato il maggior numero di intersezioni libere. Nel metodo cinese, detto *della superficie*, i prigionieri e morti avversari addirittura non costituiscono punteggio e la vittoria è al giocatore che ha circondato il maggior numero di intersezioni e possiede la quantità più alta di proprie pietre rimaste sul *goban*⁷⁵⁸. La figura della gru, rappresentazione di vita e di *salus*, si appresta a essere un simbolo alternativo all'iconografia guerresca espressa al contrario dal gioco degli scacchi, due modalità concorrenti di organizzazione ludica che Perec inserisce a sistema nella strutturazione del proprio progetto romanzesco. Il corrispettivo della *tsuru* è forse il *<<chess knight>>*⁷⁵⁹, *<<the Knight who leaps perpetually across the chessboard of the Zone>>*⁷⁶⁰, il pezzo che fa da modello al movimento oftalmico di passaggio per i moduli-romans del caseggiato di Perec, incarnazione comunque della prospettiva scacco-grafica, euclidea, di dominazione oggettuale del *territorio*, anche e soprattutto via illusivi *trompe l'oeil* di liberazione fittizia:

La mia missione è quella di spargere i semi della realtà nella Zona. [...] Quello che ho fatto per lo Schwarzkommando posso farlo anche per voi, per realizzare il vostro sogno della pampa, del cielo... Posso demolire le vostre recinzioni, le mura del vostro labirinto, posso ricondurvi a quel Giardino quasi dimenticato...⁷⁶¹

E' Gerhardt von Goll a parlare, regista tedesco, soprannominato *Der Springer*, il *<<white knight of the black market>>*⁷⁶², intento con la

⁷⁵⁸ Da *Le regole del gioco del Go*, in <http://www.figg.org/>; <http://gobase.org/>; <http://it.wikipedia.org/>; data ultima consultazione 22/08/2007.

⁷⁵⁹ T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Viking, New York, 1973, p. 376.

⁷⁶⁰ Ivi.

⁷⁶¹ T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, trad. it., p. 499.

⁷⁶² T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Viking, New York, 1973, p. 492.

propria artificiosa mediazione a dare forma alla Zona, ad appropriarsi di essa e delle immagini di essa vaganti a frammenti nelle menti dei personaggi, a loro volta erranti nelle schegge di quella. La sua è l'ossessione cartografica, il bisogno morboso e ortolatra <<di avere il controllo assoluto sul montaggio finale>>⁷⁶³, egli addirittura è convinto di aver generato tramite finzione la realtà. Dopo aver scoperto essersi realizzato un evento da lui ideato su pellicola,

se ne va zoomando da una parte all'altra, estatico, in un accesso di megalomania controllata. E' convinto che sia stato il suo film, in qualche modo, a farlo venire alla luce⁷⁶⁴.

E i miraggi di centuriazione generativa che guidano automaticamente le azioni di *Der Springer* impongono, lentamente ma inesorabilmente, una griglia di semplificazione e catalogazione alla Zona prima indefinita, al territorio via via significato secondo precise e surrettizie direttive di astrazione e dominazione, fino a che <<il cielo a pecorelle adesso comincia a somigliare meno a un *moiré* e di più a una scacchiera>>⁷⁶⁵. L'equivalenza tra prassi degli scacchi e strategia bellica, strategia semantica d'acquisizione violenta, è fornita da Pynchon nel suo penultimo romanzo come ennesima epifania occorsa casualmente a Mason:

'Tis useful nonetheless, now and then, to regard Politics here [in Pennsylvania], as the greater American Question in Miniature, - in the way that Chess represents war⁷⁶⁶.

Nei successivi capitoli verranno messe in comparazione le personali interpretazioni e cariche semantiche assegnate da Pynchon e Perec, così come pure da Calvino, a questa mobile figura del *chess knight*.

⁷⁶³ T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, trad. it., p. 496.

⁷⁶⁴ T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, trad. it., pp. 498-99.

⁷⁶⁵ Ivi, pag. 632.

⁷⁶⁶ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 294.

Intanto si ricordi che in *La vie mode d'emploi, romans*, compare la riproduzione grafica di un frammento di partita a scacchi, come un'istantanea, della

situation après le dix-huitième coup noir de la partie disputée à Berlin en 1852 entre Anderssen et Dufresne, juste avant qu'Anderssen n'entreprenne cette brillante combinaison de mat qui a fait donner à la partie le surnom de <<Toujours Jeune>>⁷⁶⁷.

La partita, tra Adolf Anderssen e Jean Dufresne, svoltasi a Berlino nel 1852, è avvenuta davvero, anche se non in un contesto di torneo ufficiale: Anderssen, con i suoi pezzi bianchi, ha ottenuto la vittoria attraverso una tattica di sacrificio di pezzi (la regina e un altro pezzo minore), guadagnando a quella combinazione di matto l'appellativo di "Sempreverde"⁷⁶⁸. Al di là della letteratura scacchistica tuttavia, sembra possibile riscontrare anche qui la declinazione della figura degli scacchi come riproduzione di guerra in miniatura. Subito prima appare, infatti, il terzo quadro presente nella stanza, un <<dessin signé di Priou et intitulé *L'ouvrier ébéniste de la rue du Champ-de-Mars*>>⁷⁶⁹,. Esso coinvolge così nella tramatura di oggetti simbolo, nell'elencazione di <<choses figées et mortes>>⁷⁷⁰ che vuotano lo studio di Altamont, la figura mitologica di *Polemos*, e contemporaneamente un probabile riferimento a *Onénisme ou les Tribulations de Priou*⁷⁷¹, prima versione⁷⁷² del 1888 del più famoso *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*⁷⁷³ (1897), di Alfred Jarry, il cui personaggio, Ubu appunto, parodia - tra le tante - la figura di dominio per eccellenza, la figura del

⁷⁶⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 395.

⁷⁶⁸ Cfr. A. Horowitz, *The Golden Treasury of Chess*, Barnes and Noble, New York, 1961; chessgames.com; data ultima consultazione 23/08/2007.

⁷⁶⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 394.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 395.

⁷⁷¹ Cfr. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 1972

⁷⁷² Noël Arnaud, *Alfred Jarry: d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, Paris, 1974, p. 267

⁷⁷³ Cfr. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 1972.

re, avvicinandola a un <<cancre invétéré>>⁷⁷⁴ come Priou, o a uno sciocco ribalta-mondo come Ubu⁷⁷⁵. Il primo quadro della stanza, per di più, ritrae i fratelli Dunn, esperti <<en d'obscures matières, la paléopédologie et les harpes éoliennes>>⁷⁷⁶, intensificando ancora il riferimento a Jarry, inventore della patafisica⁷⁷⁷. Questi tre riferimenti collegati per contiguità - Mars, Priou-Ubu,

⁷⁷⁴ N. Arnaud, *Alfred Jarry: d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, cit., p. 267.

⁷⁷⁵ <<Ubu roi è una enorme farsa di collegio, di quelle che gli scolari organizzano per beffarsi dei grandi e del mondo che essi prendono sul serio. E perciò se essa comincia con un visibile intento di parodia del teatro eroico [...], presto si affranca da ogni soggezione a un punto di vista particolarmente parodistico e satirico, e procede per conto suo, cercando la sua gioia nelle situazioni più assurde più grottesche più inverosimili, per nient'altro che per la gioia di quelle situazioni pazzesche e delle freddure [...], delle scemenze d'ogni genere cui esse possono dar luogo>>, da Adriano Tilgher, *Ubu roi di Alfred Jarry*, in <<Il Mondo>>, 5 giugno 1926, poi in A. Tilgher, *Il problema centrale: cronache teatrali 1924-1926*, Edizioni del teatro Stabile, Genova, 1973, pp. 371-374.

⁷⁷⁶ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 394.

⁷⁷⁷ La patafisica <<est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Et l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité. DÉFINITION: La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. La science actuelle se fonde sur le principe de l'induction [...]. D'abord ceci n'est exact que le plus souvent, dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité>>, da A. Jarry, *Gestes & Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien. Roman néo-scientifique*, II, VIII, (1911), in *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 1972. Il termine *patafisica* compare per la prima volta nell'opera teatrale *Ubu cocu*, il cui protagonista è Ubu re, personaggio meschino, crudele e repellente, ma viene rivelata pienamente in questa opera. Così come in Perec, tra i libri nel libro di Jarry, compare *Le Voyage au centre de la Terre* di J. Verne.

scacchiera - e connotati per parodia, paiono aggiungere un sottotesto allo scacco *Sempreverde*: il 1852 è l'anno in cui Napoleone III decreta la fine della Seconda Repubblica Francese e la nascita del Secondo Impero. Diciotto anni dopo - o dopo diciotto mosse susseguenti sulla scacchiera - il re asino dichiara guerra alla Prussia mettendone in moto l'apparato bellico che lo farà prima prigioniero e poi lo schiaccierà insieme a tutta la Francia. L'incapacità di Napoleone III esporrà Parigi stessa ad assedio fino alla sua completa capitolazione - scacco matto - all'inizio del 1871. Quanto importante sia questa attribuzione di affinità semantica nella presente analisi delle tre opere, appare subito dopo, nel capitolo LXX, in cui le coppie Bartlebooth-se stesso - via mediazione di Winckler - e Kublai Kan-Marco Polo si rivelano coinvolte nello stesso gioco-danza-scrittura labirintica, cioè nella stessa (meta)rappresentazione di mappa:

chaque fois il se promettait de procéder avec discipline et méthode, de ne pas se précipiter sur les pièces, de ne pas tenter de retrouver tout de suite dans son aquarelle morcelée tel ou tel élément dont il croyait garder le souvenir intact: cette fois-ci il ne se laisserait pas entraîner par la passion, par le rêve ou par l'impatience, mais il bâtirait son puzzle avec une rigueur cartésienne: diviser les problèmes pour mieux les résoudre, les aborder dans l'ordre, éliminer les combinaisons improbables, poser ses pièces comme un joueur d'échecs qui construit sa stratégie inéluctable et imparable: il commencerait par mettre toutes les pièces à l'endroit, puis il sortirait toutes celles qui présenteraient une bordure rectiligne et il construirait le cadre du puzzle. Puis il examinerait toutes les autres pièces, une à une, systématiquement, les prendrait dans ses mains, les tournerait plusieurs fois dans tous les sens; il isolerait toutes celles sur lesquelles un dessin ou un détail serait plus clairement visible, il classerait celles qui resteraient par couleurs, et à l'intérieur de chaque couleur par nuances, et avant même d'avoir commencé à juxtaposer les pièces centrales, il

aurait déjà triomphé d'avance des trois quart embûches préparées par Winckler. Le reste serait simple affaire de patience⁷⁷⁸.

La prospettiva di cui cerca di dotarsi Bartlebooth nel suo rapporto asincrono con la propria visione (sempre via Winckler) è espressa - quasi - allo stesso modo dal rapporto asincrono del Kan (via Marco Polo) con la propria conoscenza:

Ai piedi del trono del Gran Kan si stendeva un pavimento di maiolica. Marco Polo, informatore muto, sciorinava il campionario delle mercanzie riportate dai suoi viaggi ai confini dell'impero [...]. Disponendo in un certo ordine gli oggetti sulle piastrelle bianche e nere e via via spostandoli con mosse studiate, l'ambasciatore cercava di rappresentare agli occhi del monarca le vicissitudini del suo viaggio, lo stato dell'impero, le prerogative dei remoti capoluoghi. Kublai era un attento giocatore di scacchi; seguendo i gesti di Marco osservava che certi pezzi implicavano o escludevano la vicinanza d'altri pezzi e si spostavano secondo certe linee. Trascurando la varietà di forme degli oggetti, ne definiva il modo di disporsi gli uni rispetto agli altri sul pavimento di maiolica. Pensò: <<Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che comprende>>. In fondo, era inutile che Marco per parlargli delle sue città ricorresse a tante cianfrusaglie: bastava una scacchiera coi suoi pezzi dalle forme esattamente classificabili. A ogni pezzo si poteva volta a volta attribuire un significato appropriato. [...] davanti a una scacchiera [...] Marco ricreava le prospettive e gli spazi di città bianche e nere. Al contemplarne questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina. Alle volte gli sembrava d'essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il

⁷⁷⁸ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 398-99.

confronto con quello del gioco degli scacchi. Forse, anziché scervellarsi a evocare col magro ausilio dei pezzi d'avorio visioni comunque destinate all'oblio, bastava giocare una partita secondo le regole, e contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge. Ormai Kublai Kan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi. La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re e dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili d'ogni partita⁷⁷⁹.

L'ossessione cartesiana impone di centuriare il mondo, di modulare la prospettiva epistemologica a foggia di griglia, di intagliare il territorio della conoscenza in forma di scacchiera, che compartimenti entro gli incroci fissi di cardini e decumani oggetti e fenomeni, rendendoli sistematicamente ordinati, chiari, quantificabili, delimitati, individuati come punti astratti sopra di uno spazio piano altrettanto astratto. La tavola euclidea così vagheggiata come paradiso percettivo e acquisizione indubitabile di conoscenza, rivela a tratti insidie, pericolosi *trompe l'oeil* forieri di epifanie:

le problème principal était de rester neutre, objectif, et surtout disponible, c'est-à-dire sans préjugés. Mais c'est là précisément que Gaspard Winckler lui tendait des pièges. Au fur et à mesure que Bartlebooth se familiarisait avec les petits morceaux de bois, il se mettait à les percevoir selon un axe privilégié, comme si ces pièces se polarisaient, se vectorisaient, se figeaient dans un mode de perception qui les assimilait, avec une irrésistible séduction, à des images, des formes, des silhouettes familières⁷⁸⁰.

⁷⁷⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 121-22.

⁷⁸⁰ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 399.

E' il carattere molteplicemente mediato della percezione e della ricostruzione in visione coerente del percepito a estroflettersi in curve e pieghe, labirinti complicanti. L'intenzionalità appare come un fantasma a infestare le cartografie dell'oggettività, a giocare fate morgane lungo i bordi forzati di piani incostanti gli uni con gli altri. Per il Kan, addirittura, la casella di colonizzazione si trasforma nel suo indicibile opposto, casella di svanimento:

*Il Gran Kan cercava di immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...*⁷⁸¹

Le forme del discontinuo, del presagio della presenza del frammentario tra le reti cartesiane del disegno, ombra di ragione che dissolve certezze e possessi, assume in Perec e Calvino forme simili:

un chapeau, un poisson, un oiseau étonnamment précis [...], le casque ailé des Gauloise⁷⁸²

piume di struzzo, [...], salto d'un pesce che sfuggiva al becco d'un cormorano⁷⁸³

un elmo⁷⁸⁴

⁷⁸¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 122-23.

⁷⁸² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 399.

⁷⁸³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 21.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 121.

I moduli base, visibili e invisibili, grafi e semi intrecciati, si pongono in entrambi gli autori come *sybàllo*, <<ou un alphabet presque complet>>⁷⁸⁵ di un referente - e contemporaneamente di un discorso su di esso - che è *geografico*. La forma da ricostruire assume a modello - o è modello - della

découpe de l'Australie, ou l'Afrique, l'Angleterre, la péninsule Ibérique, la botte italienne, etc⁷⁸⁶.

Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quel che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Khan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano⁷⁸⁷.

La visione geografica continua a essere contesa tra angolazioni cartesiane e località non inquadrabili, tra quadrature ortogonali e curvature non euclidee. Il dubbio erode le costruzioni lineari e universalizzanti dello sguardo cartografico, della riduzione a standard del reale, e il Kan domanda a Marco:

- Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, [...] riuscirò a possedere il mio impero, finalmente?

E il veneziano: - Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi⁷⁸⁸.

Il tranello insito nell'emblema è lo stesso segnato da Winckler con la spezzettatura delle immagini di Bartlebooth, insidie progettate per favorire la visione standard, per condurre chi osserva e vuole ricomporre l'immagine,

⁷⁸⁵ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 399.

⁷⁸⁶ Ivi.

⁷⁸⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 22.

⁷⁸⁸ Ivi.

à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles - par exemple une pièce dont, quelle que soit par ailleurs sa configuration, deux côtés devaient obligatoirement former entre eux un angle droit - et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace⁷⁸⁹.

Le illusioni delle cartografie spaziali sono volte a impedire al soggetto il rapporto essenziale, personale, *locale*, con l'oggetto, mirano a sostituire il territorio umano possibile con il territorio sistemico uniforme; la progettazione dell'astratto intende imporre l'omogeneità normativa per eliminare costituzionalmente la facoltà del singolo

de découvrir comment cette même pièce se rattachait aux autres sans être précisément renversée, retournée, décentrée, désymbolisée, en un mot dé-formée⁷⁹⁰.

La tavola cartografica è infatti fissa e inamovibile, la riduzione funzionale del percepito si configura proprio a partire dalla sua inalterabilità e dalla sintesi in unicum dei particolari, dalla generalizzazione dei dettagli incongrui, dall'estensione onnicomprensiva dello spazio, della percezione computabile alla totalità del rapporto soggetto-mondo. La superficie spaziale tende anzi a fornire lo standard per simile contatto e a renderlo omogeneo e valevole universalmente. Proprio nel recupero, all'opposto, del particolare sembra nascosto lo spiraglio di un'alternativa - stravolgente - fuga prospettica (o l'ennesimo trucco di Winckler...) che Marco mostra di conoscere bene:

La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato

⁷⁸⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 400.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 400.

*fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre?*⁷⁹¹

A partire dall'osservazione minuziosa del quadrato - modulo base della recinzione cartesiana - Marco, invece di restare schiacciato dal *nulla* piallato dai confini del *tassello di legno*, squaderna una dimensione non spaziale, disegna - libera - un meandro di visioni che prima il filtro reticolato della scacchiera non permetteva. All'astrazione spaziale della scacchiera si sovrappone in piani consecutivi connessi a serpentina la consistenza locale di un insieme di *storie* la cui coerenza eventuale è conferita dall'atto *in fieri*, soggettivo, eteronomo della lettura, non da un impianto automatico e autonomo, svincolato dal soggetto e dall'oggetto e dal territorio rappresentato dal loro entrare in contatto. Anche l'oggetto è soggettuale, vivo, così come soggettuale e vivo è il rapporto di percezione e comprensione che si instaura tra Io e Mondo, tra interno ed esterno dell'atto conoscitivo. <<*Vedi come si dispongono le fibre?*>> chiede Marco al Kan, come invitandolo a scorgere l'essenza rizomatica della percezione, la basale forma frattale dirompente al di là delle linee di cardì e decumani:

qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere [...]. Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto...⁷⁹²

La forma frattale, il florilegio di *loci* deformabili, rovesciati, rigirati, decentrati, desimbolizzati, storici, è la stessa fuga prospettica a *foci* memoriali multipli che conglomera precessioni antiorarie - *romans* - nell'architettura della Vita, ri-

⁷⁹¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 133.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 133.

materializzando lo spazio di Rue Simon-Crubellier 11, Paris, ri-localizzando l'incoerenza della combinatoria in quanto frammentarietà aperta e non formulario chiuso, vedendo i ricordi, la disposizione delle fibre, lo spessore soggettivo tra un grano e l'altro dell'istantanea, tra un tramezzo e l'altro del caseggiato. L'occhio perechiano, a differenza di quello dell'Alberti, non ha ali d'uccello, ma procede come un bruco a rosicchiare l'invisibile, dentro il corpo sotterraneo della superficie, come un tarlo nel legno, generando sporgenze e cunicoli e scollamenti, *percorsi*, mappe di meandri in profondità, operando sul margine specularmente all'ebanista che vi incide <<con la sgorbia perché aderisc[a] al quadrato vicino, più sporgente...>>⁷⁹³, o scaldandosi al <<feu de copeaux>>⁷⁹⁴ dei suoi scarti, come il ragazzo ritratto nel quadro di Priou <<*L'ouvrier ébéniste de la rue du Champ-de-Mars*>>⁷⁹⁵. L'occhio di Perec cerca di recuperare uno sguardo su luoghi e momenti espropriati, esclusi, dimenticati dalla monolitica prospettiva ufficiale. Per questo più che innalzarsi, si abbassa e sprofonda, immergendosi nei luoghi particellari tra un millesimo spaziale e l'altro. <<Era il tempo degli sguardi>>⁷⁹⁶ scrive Genna pensando a Pasolini e ai suoi *vaticini*, come rimembrando un forse perduto mondo altro, di favola e di mito, di narrazioni e non di catasti, in cui

i volti sono volti, esprimono una sofferenza che non dirada, una saggezza lucida, acquisita nelle cose della vita; gli occhi sono occhi, hanno dentro i mondi che li distinguono dai mondi di altri occhi [...]. Sono immagini più vive, talvolta, dei vivi che oggi passano, in assoluta e spensierata indifferenza, fuori del portone in viale Sabotino⁷⁹⁷.

⁷⁹³ Ivi.

⁷⁹⁴ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 394.

⁷⁹⁵ Ivi.

⁷⁹⁶ G. Genna, *Fame*, in *Assalto a un tempo devastato e vile*, cit., p. 14.

⁷⁹⁷ Ivi.

Occhi con dentro mondi, questi sono gli atomi percettivi che Perec, Pynchon e Calvino vogliono far rotolare da e nei loro testi, luoghi di visione e di stupore umani. Il Kan è stupefatto per i mondi che Marco disvela con lo sguardo scendendo il rizoma del dettaglio, le spirali del truciolo preterito,

*la quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...*⁷⁹⁸

Per sprofondare nei luoghi nascosti sotto la griglia cartografica, per risalire a ritroso la piattatura dei quadri della scacchiera e ricostruire i *souvenir* spiraliformi del rizoma, per ritrovare lo sguardo eccentrico e pittoresco, l'organicità olistica della prassi ermeneutica, occorre sospendere la proiezione ortogonale del mondo in piano, la sua sublimazione in diagramma cartesiano; bisogna affrancare <<l'espace>> luogo per luogo, de-formarlo e deviarlo in ogni suo tassello, disconoscerlo per poi riconoscerlo nel suo anagramma nomade, nella sua interrogazione ricorrente di senso,

cesser de le considérer comme la pointe d'un triangle, c'est-à-dire faire basculer sa perception, voir autrement ce que fallacieusement l'autre a lui donnait à voir

[...]

*tout le travail consistant en fait à opérer ce déplacement qui donne à la pièce, à la définition, son sens et rend du même coup toute explication fastidieuse et inutile*⁷⁹⁹.

E' lo spiazzamento del labirinto, la frenesia spiraliforme della danza della *geranos*, il gioco dello specchio riflesso e dei meandri

⁷⁹⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 133-34.

⁷⁹⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 400.

ancestrali e mitologici da divinare. Sono le connessioni da creare e attivare sopra il *goban*. E' *shibumi*:

Plus souvent heureusement, au terme de ces heures d'attente, après être passé par tous les degrés de l'anxiété et de l'exaspération contrôlées, Bartlebooth atteignait une sorte d'état second, une stase, une espèce d'hébétude tout asiatique, peut-être analogue à celle que recherche le tireur à l'arc: un oubli profond du corps et du but à atteindre, un esprit vide, parfaitement vide, ouvert, disponible, une attention intacte mais flottant librement au-dessus des vicissitudes de l'existence, des contingences du puzzle et des embûches de l'artisan. Dans ces instants-là Bartlebooth voyait sans les regarder les fines découpes de bois s'encastrent très exactement les une dans les autres et pouvait, prenant deux pièces auxquelles il n'avait jamais prêté attention ou dont il avait peut-être juré pendant des heures qu'elles ne pouvait matériellement pas se réunir, les assembler d'un geste⁸⁰⁰.

L'occhio di Bartlebooth destruttura la scacchiera, supera l'ansia cartografica e smaschera i meccanismi di mediazione intenzionale del modello euclideo, attingendo una dimenticanza delle sovrastrutture e delle fate morgane interne ed esterne che iniziano lo sguardo a uno stato altro, alterato come nella trance raggiunta nell'ebbrezza del ballo misterico, rivelando una possibilità di approccio ermeneutico aperto, disponibile, nomade. E' la condizione che permette di percepire il mondo come organismo frattale olistico, in cui ogni dettaglio esprime il tutto, e solo ricompreso nel tutto può esprimere la sua singolarità, secondo una continuità non geometrica e meccanica ma irregolare, rizomatica. Lo *shibumi* toccato a intermittenza da Bartlebooth è la versione aggiornata al XX secolo delle visioni di auguri e aruspici, di menadi e sibille, che mimando i meandri spiraliformi del serpente-labirinto - inscritto dentro e fuori, in *Gé* e *Ctòn*, e ovunque - vedono come

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 404.

vedono gli dei, scorgendo in un colpo d'occhio effimero il mandala cosmico.

Cette impression de grâce durait parfois plusieurs minutes et Bartlebooth avait alors la sensation d'être un voyant: il percevait tout, il comprenait tout, il aurait pu voir l'herbe pousser, la foudre frapper l'arbre, l'érosion meuler les montagnes comme une pyramide très lentement usée par l'aile d'un oiseau qui l'effleure⁸⁰¹

Lo *shibumi* orientale è la *grazia* concessa al veggente, e infatti essa è descritta agglutinando immagini profondamente simboliche, mitologemi ricorrenti lungo tutto l'arco della storia delle forme. La prima figura riproduce l'impercettibile ciclica ricrescita della natura, l'invisibile e l'essenziale della vita, tassello basico fondante di tutto; poi arriva la folgore-serpente che colpisce l'albero, cioè il nume ineffabile che si palesa in foggia percepibile, il Cielo indecifrabile che incontra con violenza la Terra, la Voce che si fa grafia. L'evento mette in scena l'Evento: *Ctòn* superno incide segni sull'epidermide di *Gé*, intrecciando in un nuovo alfabeto meandro e asse, linea spezzata e spiraliforme con linea retta e ortogonale, impressionando sulla pupilla l'*arché* sincretico della *bíos* e dell'*epistéme*, simbolo mandalico che intreccia la danza degli opposti nella rappresentazione della vita come rinascita dalla morte e della conoscenza come rimembranza post obnubilamento, ricomposizione in seguito a frantumazione. Così Apuleio nella sua narrazione misterica:

apparve un fanciullo bello, agile, che eseguiva dei salti da sembrare senz'ossa e senza nervi e che suscitava ammirazione in tutti gli astanti. L'avresti detto quel nobile serpente che con spire lubriche si attorciglia al nodoso bastone [non sgrossato e

⁸⁰¹ Ivi.

levigato come quello di Ulisse] dai rami recisi portato dal dio della medicina⁸⁰².

Il *caduceo* - il serpente attorcigliato al bastone di Asclepio *che cura*, la doppia spirale di serpi speculari rispetto alla verga di Ermete *che comunica*, la spirale ctonia (*chaos* dionisiaco) avviticchiata all'asse del mondo (*ordo* apollineo) *che si muove* - è a sua volta riflesso del simbolo del labirinto:

il labirinto è l'archetipo della vita e della conoscenza dell'uomo. [...] Le sinuose curve formate sulla terra da questo animale [il serpente] costituiscono la prima rappresentazione grafica del dedalo: l'attorcigliarsi del serpente è la prima spirale labirintica della Storia⁸⁰³.

Il mitologema del serpente attorto, come in una danza, alla verga si collega strettamente all'immagine dell'uccello che fa avvizzire, sfiorandola appena con la sua ala, la montagna/piramide, simbolo a sua volta della dicotomia tra cava e costruzione insita fin dall'etimologia nell'icona del labirinto. La danza del serpente disegna in movimento il mondo come labirinto e/o iscrive il labirinto nel mondo, la danza della gru rappresenta vorticando il passaggio del soggetto nel territorio consacrato alla *labrys*, all'immagine del sacro come specchio, al nodo inscindibile della duplicità tra dimensione interiore e dimensione esteriore, contatto endemico cruciale, liturgico, sia per quanto riguarda la vita sia per quanto riguarda la conoscenza:

le menadi, di cui si fa menzione nell'Età classica, brandivano serpenti durante le loro danze estatiche, considerandoli evidentemente incarnazioni del dio Dioniso. [...] Nella religione minoica esisteva la stessa connessione tra i serpenti, la danza sacra e le epifanie divine: i tre ingredienti sono presenti negli

⁸⁰² Apuleio, *L'asino d'oro*, Mursia, Milano, 1968, p. 21.

⁸⁰³ Marco Maria Sambo, *Labirinti. Da Cnosso ai videogames*, Castelveccchi, cit., p. 13.

artefatti giunti fino a noi da Cnosso. [...] Gli scrittori greci successivi raccontano dei riti orribili delle menadi che facevano a pezzi le vittime vive, di cui mangiavano crude le carni, per commemorare lo smembramento del dio Dioniso. Si tratterebbe in realtà di una barbara forma semplificata di omeopatia, si crede che mangiando la vittima sacrificale se ne acquisiscano le qualità: per divenire come dio devi mangiare dio⁸⁰⁴.

La danza estatica si porrebbe come prassi simbolica alternativa alla ricombinazione logica, meccanica, dei pezzi del dio bambino da parte di Apollo. L'immagine del mondo non può essere data solo dalla piana giustapposizione dei pezzi, nella prospettiva mitica la sua comprensione può essere attinta solo tramite il ricongiungimento soggettuale, in seguito alla ricomposizione del soggetto insieme all'oggetto, come pezzo tra i pezzi. La danza permette di introiettare la ricomposizione, di porre in contiguità speculare l'interno e l'esterno, di formare un *territorio* non estrinseco al soggetto, ma comunicante con esso tramite una <<epistème inconscia>>⁸⁰⁵. Per questa via, tracciata in terra dalla S del serpente e in cielo dalla V della gru, l'uomo - è stato già detto - impara la scrittura, una labirinto-grafia che sembra porsi in controluce, come spettro, rispetto alla carto-grafia impostasi nella descrizione del mondo. Se la seconda, come propone Farinelli, può essere ascritta alla figura di Apollo, la labirinto-grafia pertiene sicuramente a Dioniso, come attesta Kerényi:

che la componente dionisiaca della religione greca si sia originata e formata a Creta, è ormai un fatto di assoluta evidenza, nella testimonianza del Palazzo di Cnosso⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴ Rodney Castleden, trad. it. *Il mistero di Cnosso*, Ecig, Genova, 1992, pp. 162-63.

⁸⁰⁵ M. M. Sambo, *Labirinti. Da Cnosso ai videogames*, cit. p. 20.

⁸⁰⁶ K. Kerényi, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 147.

Entrambi i numi, in realtà, sono però impegnati allo stesso gioco, al pari di Bartlebooth: il puzzle. E di fronte al labirinto di pezzi, Bartlebooth

il juxtaposait les pièces à toute allure, sans jamais se tromper, retrouvant sous tous les détails et artifices qui prétendaient les masquer, telle griffe minuscule, tel imperceptible fil rouge, telle encoche aux bords noirs qui lui auraient, de tout temps, désigné la solution s'il avait eu des yeux pour voir: en quelques instants, porté par cette ivresse exaltante et sûre, une situation qui n'avait pas bougé depuis des heures ou des jours et dont il ne concevait même plus le dénouement, se modifiait du tout au tout: des espaces entiers se soudaient les uns aux autres, le ciel et la mer retrouvaient leur place, des troncs redevenaient branches, des oiseaux vagues, des ombres goémon. Ces instants privilégiés étaient aussi rares qu'ils étaient enivrants et aussi éphémères qu'ils semblaient efficaces⁸⁰⁷.

Lo *shibumi* di Bartlebooth ricorda a tratti lo stupore vertiginoso del Kan di fronte alle inabissanti finzioni di Marco. Anche qui, come nelle *Città invisibili*, la visione incantata si dischiude a partire dalle fibre e dai nodi del legno, come in una sorta di gemmazione linfatica, di analessi musiva, di recupero della memoria viva del legno,

*La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi...*⁸⁰⁸

des troncs redevenaient branches, des oiseaux vagues, des ombres goémon⁸⁰⁹.

⁸⁰⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 404.

⁸⁰⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 133-34.

⁸⁰⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 404.

Il puzzle incomprensibile e contraffatto è tradotto in labirinto-grafia, l'enigma mediato è rivelato da <<tel imperceptible fil rouge>> di *Ariadne*, riflesso doppio del serpente terrestre e celeste, della danza della *geranos* e della finzione creativa. Il labirinto è il linguaggio sincretico e simbolico che esprime il movimento del serpente, la forma delle interiora, il corso dei fiumi e del sangue (*anguis/sanguis*⁸¹⁰), le caverne sotterranee e la costellazione dell'Ophioco, i meandri e le spirali, la *labrys*, il ciclo della vita/morte, la ricomposizione estatica e violenta, soggettiva, di Dioniso, il linguaggio stesso che tutto ciò esprime e quindi la letteratura. Come dichiara un maestro di labirinti letterari:

per me la letteratura è, principalmente, due cose: una necessità e una passione. Io considero la letteratura come una foresta, un mondo nel quale ci smarriamo, alla stregua di un labirinto⁸¹¹.

La danza rappresenta la libertà della rappresentazione, il ballo estatico - la finzione estetica - apre alle possibilità molteplici della raffigurazione. La trance cinestetica è però labile e il territorio altro da essa calpestato e segnato si dimostra effimero, fantasmatico, forse frutto insensato di una <<ivresse exaltante>>:

D'ordinaire, d'ivresses en abattements, d'exaltations en désespoirs, d'attentes fiévreuse en éphémères certitudes, le puzzle se complétait dans les délais prévus, s'acheminant vers cette inéluctable fin où tous les problèmes ayant été résolus, il ne restait qu'une aquarelle honnête, d'une facture toujours un peu scolaire, représentant un port de mer. À mesure qu'il l'avait assouvi, dans la frustration ou l'enthousiasme, son désir s'était

⁸¹⁰ La connessione tra *serpente* e *sangue*, figurata nella maschera gorgonica della *geranos*, simbolo dell'unione tra Terra e Cielo, principio vitale e generatore innescato dall'incontro di interno ed esterno, è ribadita anche da Calvino (vedi nota 365).

⁸¹¹ J. L. Borges, in C. Costantini, *Borges. Colloqui esclusivi con il grande scrittore argentino*, Sovera, Roma, 2003, p. 8.

éteint, ne lui laissant d'autre issue que d'ouvrir une nouvelle boîte noir⁸¹².

L'ultima stanza del labirinto, l'ultima composizione maschiata di pezzi che ha portato alla saldatura di spazi primi frammentari, al rinvenimento percettivo e attivamente memoriale del paesaggio, come uno specchio precipita Bartlebooth alla situazione di partenza: il puzzle - finito - è in realtà anch'esso un tassello di puzzle ulteriore - infinito - che mette Bartlebooth, di nuovo, di fronte alla scatola nera dell'informe, alla necessità - e alla passione - di produrre un nuovo big bang formale, di spargere frammenti indecifrabili sul tavolo alla ricerca dedalica di un codice, di un linguaggio atto a esprimerli in discorso organico o razionale. Ma il territorio da ricostruire ha una morfologia frattale, incommensurabile, progressiva e rizomatica, e le lettere di questa scrittura labirintica sono dunque potenzialmente inesauste e mutanti, rendendo inutile ogni modello generale, infrangendo anzi l'illusione dell'universalità:

Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents⁸¹³.

I puzzle di Winckler approfondiscono con il loro florilegio di margini interni il carattere *locale* dell'immagine in essi decostruita. La cartografia difficilmente potrebbe mai venirne a capo. Altre sono le mappe, altri gli approcci, utili all'operazione di ricombinazione.

Gli atomi acquistano nei meandri del caseggiato in rue Simon-Crubellier 11 la guisa di pezzi di puzzle, o grafemi dell'alfabeto,

⁸¹² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 405.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 402.

a seconda della prospettiva - più o meno smarrita e vagolante - che si adotta nel guardarli, a seconda cioè del grado di libertà percettivo-riflessiva di cui gode l'occhio ricomponente:

Gaspard Winckler multipliait ces pièces à plaisir et comme dans ces puzzles pour enfant en gros bois, Bartlebooth se retrouvait parfois avec toute une ménagerie, un python, une marmotte et deux éléphants parfaitement constitués, l'un d'Afrique (avec de longues oreilles) et l'autre d'Asie, ou bien un Charlot (melon, badin et jambes arquées), une tête de Cyrano, un gnome, une sorcière, une femme avec un hennin, un saxophone, une table de café, un poulet rôti, un homard, une bouteille de champagne, la danseuse de paquets de Gitanes ou le casque ailé des Gauloises, une main, un tibia, une fleur de lys, divers fruits, ou un alphabet presque complet avec des pièces en J,, en K, en L, en M, en Z, en X, en Y et en T⁸¹⁴.

In Klee, <<il quadro diviene uno spazio infinito e non più una finestra sulla quale rappresentare la realtà>>⁸¹⁵, così come in Perec il puzzle di Bartlebooth/Winckler cessa di essere la riproduzione spaziale prensile del territorio della conoscenza per aprirsi all'indeterminabile e interminabile gioco dei luoghi-linguaggio. Il quadro-puzzle-testo, la mappa della visione, perde univocità e absolutezza, vede sfaldarsi - sfrangiarsi in rizomi - la monolitica struttura edificata dal modello euclideo-cartesiano. L'immagine del mondo non può limitarsi a nessuna finestra, non può essere ridotta a nessun piano, e se proprio deve assumere l'architettura del castello - sistema razionale simbolo di appropriazione di senso - è nella costruzione di Castel del Monte che può trovare il suo inveroamento. La figura geometrica dell'ottagono si avvicina di più alla perfezione del cerchio e, soprattutto, la sua strategia raffigurativa non consiste nell'includere il cerchio - di fatto negandolo - tra i suoi angoli, ma nel proporre un avvicinamento asintotico irraggiungibile alla

⁸¹⁴ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 399.

⁸¹⁵ M. M. Sambo, *Labirinti. Da Cnosso ai videogames*, cit., p. 210.

curva tramite la moltiplicazione a incastro, sovrapposizione, rispondenza scalare, della sua unità formale minima lungo tutti i piani. Come i pezzi - tessere, lettere, appartamenti, planimetrie, scacchi, frantumi di grafi - di Perec. L'ottagono, pur partecipando dell'alfabeto geometrico euclideo, si propone come tratto basico sovversivo rispetto al sistema quadrangolare esportato dal *castrum* romano per la colonizzazione spaziale della Terra:

Una diversa matrice estetica del labirinto si riscontra nella cattedrale di Amiens (il cantiere venne aperto verso il 1220). Qui la figura formata dal dedalo è un ottagono, e riporta la mente alla costruzione misterica di castel del Monte, nella quale il numero 8 diveniva la base stessa dell'infinito cosmico, la porta verso l'ignoto (l'8 è, difatti, il simbolo dell'infinito)⁸¹⁶.

In Pynchon tale forma appare proprio in quanto planimetria di edifici più o meno sacri, di solito rivolti sempre all'osservazione astronomica del cielo⁸¹⁷, ma allo scopo di ottenere terrestri ricadute monetizzabili. Ottagonale è infatti la stanza della Reale Società⁸¹⁸, in cui le osservazioni della volta celeste sono subordinate ai progetti della Compagnia delle Indie Orientali e risignificate a seconda delle sue necessità. Un ottagono *politico*, celato nella planimetria dell'osservatorio astronomico. Sempre legata all'osservazione celeste, interessante e *contrario* è anche la ricorrenza della forma dell'otto in quanto misura di una finestra temporale entro la quale è concessa la visione, una sorta di strumentazione percettiva spazio-temporale, un cannocchiale cioè doppiamente calibrato, con un grado di correzione capace di integrare la determinazione di un intervallo temporale con una particolare - visiva - misurazione spaziale, come se nella

⁸¹⁶ *Ibid.*, pp. 137-39.

⁸¹⁷ <<The Octagon Chapel>>, in T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., pp. 213-14.

⁸¹⁸ <<Octagon Room>>, in T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 437, <<Octagonal Room>> p. 726.

percezione sia inglobata la consapevolezza della delimitazione del Tempo:

Astronomers will seek to record four Instants of perfect Tangency between Venus's Disk, and the Sun's. [...] And then eight more years till the next, and for this Generation Last, Opportunity,- as if the Creation's Dark Engineer had purposely arrang'd the Intervals thus, to provoke a certain Instruction, upon the limits to human grandeur impos'd by Mortality⁸¹⁹.

Il contatto tra Venere e il Sole che si ripete a coppie speculari e vicendevoli di tangenze tra l'interno e l'esterno, due volte durante l'immersione, due volte durante l'emersione degli astri l'una nell'altro, è l'Epifania del Tutto in Moto - <<"God in his Glory!">>⁸²⁰ - esclama Dixon, <<*This*, [...] is what Galileo was risking so much for,- this majestick Dawn Heresy>>.⁸²¹ Una vera *ikon* racchiusa però all'interno della struttura fisica più vicina per approssimazione all'*Opera del Creatore*, - l'ottagono temporale - pur sempre al di qua del mondo umano. Il paradosso cartografico guadagna in Pynchon anche la prospettiva del Tempo.

La figura dell'otto è una forma geometrica ricorrente soprattutto nella *Vie mode d'emploi, romans*; essa appare subito, nel capitolo I, nel mazzo di chiavi in mano alla vice-direttrice dell'agenzia immobiliare: è uno dei portachiavi, <<un jeton de plastique, octogonal, dans lequel a été enchâssée une fleur de tubéreuse>>⁸²². Potrebbe essere proprio quello abbinato alla chiave dell'appartamento di Gaspard Winckler, il cui nominativo e indirizzo sono incorniciati da un ottagono stampigliato su ogni pacco contenente ognuna delle cinquecento marine dipinte da Bartlebooth e spedite dal fido Smauft⁸²³. Nel capitolo II, *Beaumont*, 1, compare un <<bloc de marbre de section octogonale fait office

⁸¹⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 97.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁸²¹ *Ivi.*

⁸²² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 23.

⁸²³ Vedi p. 81 in G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit.

de table basse>>⁸²⁴, su cui è posato un *bonzai*, nella riproduzione di una natura morta che a guardarla pare un'incisione medievale o rinascimentale raffigurante *l'albero al centro del labirinto*, la vita e la conoscenza segrete da scoprire solo dopo aver dipanato i misterici meandri dell'ignoto. L'albero come simbolo di vita e di conoscenza, come asse del mondo e fulcro della Verità, da sempre è posizionato al centro del labirinto: a partire dal *Dilnum* dell'epica di Gilgamesh, passando per l'Eden biblico, per il giardino delle Esperidi, fino al *locus amoenus* medievale, e alle sue multiformi permutazioni. E' possibile rinvenirne una rappresentazione grafica nei labirinti circolari della Cattedrale di Chartres e soprattutto in quello ottagonale di Amiens (secolo XIII), al centro dei quali sono raffigurati motivi floreali stilizzanti l'albero. Non si dimentichi poi il simbolo del caduceo e del bastone di Asclepio. La forma arcaica è qui in Perek raddoppiata perché il *bonzai* è un albero particolare, che partecipa dell'arte labirintica, e si presenta come un *trompe l'oeil* dell'Albero del Mondo: è anch'esso *apparentemente* eterno, ma per via di artificio, infatti, i bonzai sono alberi

dont la croissance a été à ce point contrôlée, ralentie, modifiée, qu'ils offrent tous les signes de la maturité, voire de la sénescence, en ayant pratiquement pas grandi⁸²⁵.

Come l'ottagono è un'illusione di infinito, un miraggio di quadratura del cerchio, così l'albero-conoscenza individuato al suo centro come epifania finale, è un falso, un giocattolo, una *ruse*. Al pari, il blocco di marmo è probabilmente un *souvenir* dell'attività di archeologo svolta da colui che ha abitato il salotto fino al giorno del suo suicidio, Fernand de Beaumont. Forse esso è l'unica vestigia rimasta, o creata dalla <<concentration méditative>>⁸²⁶ consacrataagli dall'archeologo, della perduta città

⁸²⁴ G. Perek, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 25.

⁸²⁵ Ivi.

⁸²⁶ Ivi.

di Lebtit, un frammento memoriale fantasmatico gemmato nella stanza come un *bonzai*. Gli artifici si riflettono e moltiplicano, si labirintizzano, in oggetti, carte, racconti. E' a partire dai racconti che Beaumont cerca di rinvenire la leggendaria città-roccaforte, <<dont la porte à deux battants ne servait ni pour entrer ni pour sourtir>>, destinata a restare impenetrabile, sbarrata dietro ventiquattro serrature. Per misurarne il settimo salone - secondo i racconti <<si long que le plus habile archer tirant du seuil n'aurait pu planter sa flèche dans le mur du fond>>⁸²⁷, Beaumont scarta il record del mondo, stabilito dal sultano Sélim III nel 1798, pari a 888 metri. Il brano è interessante perché mette a confronto due sistemi di misurazione: quello arcaico-favoloso che affida la descrizione del luogo a un'azione caratterizzante l'uomo - e profondamente connessa in quanto forma-arciere (sagittario, Odisseo, *der sukende*) al suo codice simbolico e alla sua biblioteca psico-culturale -; quello matematico-scientifico che affida invece la descrizione dello spazio a un modello astratto caratterizzato da numeri. E' però impossibile non notare la pregnanza simbolica del valore numerico 888, pure scartato a favore di una cifra meno eccezionale, media, più statisticamente funzionale. Esso si presenta graficamente come un trittico di 8, che matematicamente è possibile scomporre in 8×111 . Il numero otto, è stato detto, ha particolari risvolti magico-numerologici ed è connesso alla forma simbolica del labirinto. Anche il numero 111 condivide gli stessi portati simbolici e la relazione con la costruzione dedaliforme di significati: esso corrisponde, in metri, alla millesima parte di un grado di meridiano. In quanto modulo di misura ridotto estratto dalla macromisura terrestre, il numero 111 ha assunto particolari significati misterici nella prassi costruttiva del passato: lo si ritrova come somma risultante delle lunghezze della navata e del coro della Cattedrale di Chartres, 74 + 37 metri rispettivamente. Il numero 111 mantiene il suo ruolo di misura aurea anche nel

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 27.

sistema di misurazione egizio basato sui cubiti: rappresenta la grandezza ricorrente nelle proporzioni della Piramide di Cheope. E per tornare alla struttura labirintica ottagonale di Castel del Monte,

la somma della larghezza delle sei facce visibili di ciascuna delle otto torri è di 37 cubiti. E così la somma della lunghezza delle pareti del cortile è di 111 cubiti egizi⁸²⁸.

Tutto questo per evidenziare l'uso zigzagante che Perec fa della forma dell'otto, spirale intrecciata stratificata di significati e aperta a innesti simbolici sempre nuovi. Al di là dei valori misterici, l'otto diventa in Perec, al pari delle altre forme, grafo minimo, modulo basico di significazione, carattere cuneiforme di un'enciclopedia di alfabeti in composizione lungo le pagine dei suoi *romans*. L'otto corrisponde ai pezzi del puzzle ritagliato da Winckler, e infatti, lo si ritrova come misura delle scatole di cartone nero preparate per Bartlebooth dalla signora Hourcade, in ognuna delle quali Winckler ha raccolto i 750 pezzi dei suoi puzzle, << cinq cents boîtes absolument identique, longues de vingt centimètres, large de douze, hautes de huit >>⁸²⁹. Le volute rappresentative non si fermano qui: il capitolo XII, *Réol, 1*, è diviso in due parti, di cui la prima narra la storia della signora Hourcade, inquilina nel tassello abitativo inquadrato fino agli anni '70; la seconda parte invece riferisce degli inquilini che hanno sostituito la signora Hourcade, i Réol, appunto. Il loro bambino << - il y a aujourd'hui huit ans - >>⁸³⁰ è a quattro zampe sul tappeto della sala da pranzo e

⁸²⁸ M. M. Sambo, *Labirinti. Da Cnosso ai videogames*, cit., p. 129.

⁸²⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 67.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 68.

il joue avec une petite toupie ronfleuse sur laquelle des oiseaux ont été dessinés de telle manière que lorsque la toupie ralentit on a l'impression qu'ils battent des ailes⁸³¹.

Ancora un'immagine interdipendente dell'otto, di spire vorticanti - e quindi di labirinto - e di volatili. Il bambino - che gattona come un animale - ha poi in testa <<une sorte de casquette de cuir rouge>>⁸³². Il minotauro è spesso agghindato di rosso⁸³³. Quella specie di cappello di cuoio rosso potrebbe essere la maschera - infantile, ironica - di un minotauro? Quel bambino che gira la trottola e attende di divinare dal volo degli uccelli un qualcosa, è forse la riproduzione domestica del mito di Teseo, incarnandone nella piccola quotidianità entrambi i geminati riflessi, di eroe e di mostro, di vittima e di carnefice, di dedalo e di risoluzione? Forse è proprio così. A questo tassello, subito, ne viene associato un altro:

sur un journal de bandes dessinées on voit un grand jeune homme à tignasse avec un chandail bleu à bandes blanches, chevauchant un âne⁸³⁴.

Questa improbabile icona fumettistica di centauro asinino protrae e attorciglia la labilità di genere, un'indeterminazione tra umano e animale, inaugurata dal bambino gattonante. Potrebbe essere un'ulteriore rifrazione della figura del minotauro, spesso raffigurato con busto umano e corpo inferiore di toro-cavallo⁸³⁵, che però si

⁸³¹ Ivi.

⁸³² Ivi.

⁸³³ Cfr. per esempio F. Clerici, *Il Minotauro accusa pubblicamente sua madre*, 1948.

⁸³⁴ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 68.

⁸³⁵ Cfr. per esempio la danza equestre generatrice di meandri nella Oinochoe etrusca di Tragliatella, 620 a. C.; L. di Saint-Omer, *Liber Floridus*, particolare, (1121); Maestro dei Cassoni Campana, *Impresa di Teseo a Creta*, secolo XVI; P. Mattei, *riproduzione di gemma romana*, 1707; B. Pinelli, *Teseo e il Minotauro*, secolo XIX.

ricongiunge anamorficamente alla propria vittima designata, completando così il mandala archetipico. E non è l'unico cerchio che riallaccia le sue spire: se l'otto è la forma geometrica che tende all'infinito l'architettura simbolica di Castel del Monte, la maschera dell'asino è tra i motivi scultoreo-decorativi quello più ricorrente e caratterizzante. La maschera proto-carnevalesca richiama il mito di re Mida, stolto giudice nella tenzone musicale tra Pan e Apollo, punito dal dio oracolare - padre di Asclepio - il quale gli tramuta le orecchie da umane in asinine. La maschera dell'asino è il riflesso di quella della gru-gorgone: tanto la prima è ridicola quanto la seconda terribile, raffigurando - apparentemente - la prima la stoltezza e la seconda l'ingegno, ma più profondamente entrambe sono simboli del mistero velato. Della gorgone-geranos è stato già detto, essa è rappresentazione del linguaggio che imita il volo degli uccelli e vela il senso con segni per comunicare al pari del linguaggio divino; la maschera di Mida-asino è a sua volta legata al mito dell'impossibilità di mantenere un segreto:

il servitore che era solito tagliargli con la lama i capelli, quando erano troppo lunghi, vide, e smanioso di spifferare la notizia, non osando rivelare la deformità che aveva scoperto, ma neppure riuscendo a stare zitto, si appartò e scavato un buco per terra ci mormorò dentro, a bassa voce, che razza di orecchie aveva visto al padrone. Poi seppellì il segreto svelato, ributtandoci sopra la terra, e ritappato il buco se ne andò alla chetichella. Ma ecco che in quel punto cominciò a spuntare una fitta macchia di tremule canne, la quale quando, trascorso un anno, fu tutta un rigoglio, tradì il seminatore: e infatti agitata lievemente dall'Austro riferiva le parole sepolte, svergognando il re per le sue orecchie⁸³⁶.

Nascosto come il minotauro sottoterra, o come la psiche nelle interiora, tra i meandri del labirinto, il *secretum* fiorisce alla

⁸³⁶ Ovidio, *Le metamorfosi*, XI, 182-193, cit., p. 435.

luce ribaltando interno ed esterno, come un *bonzai* fuori controllo, come un rizoma, come il *mode d'emploi* perechiano che intarsia l'un dentro l'altro mito, architettura, letteratura, gioco, arte, sogno, memoria, fumetto, tutto.

Un altro bambino di <<sept ou huit ans>>⁸³⁷ compare nel terzo dei tre oggetti riportati a casa da Smautf come souvenir dei viaggi insieme a Bartlebooth intorno al mondo. L'oggetto è una grande incisione che rappresenta <<un jeune enfant recevant d'un vieux magister un livre de prix>>⁸³⁸, sullo sfondo ci scorge <<une table recouverte d'un drap vert sur laquelle sont posés d'autres volumes, une mappemonde, et une partition de musique>>⁸³⁹. Il titolo dell'incisione è <<*Laborynthus*>>. Torna la forma integrata dell'otto e del labirinto, della meta-rappresentazione a scatole cinesi, con l'aggiunta in questo caso della tavola coperta di verde, che forse simboleggia un modello diverso di ricostruzione del mondo rispetto alla ricomposizione cartografica euclidea. Tale modello è raffigurato nelle mappe alternative - che ricorrono ovunque nella *Vita mode d'emploi, romans*, così come nelle *Città invisibili* e in *Mason & Dixon* - poggiate sopra al drappo verde terrestre: i testi (di cui uno è una relazione di viaggio), il mappamondo, lo spartito musicale. L'otto torna ancora a intermittenza, come a mimare i tentativi di Bartlebooth di risolvere i buchi del puzzle a partire da forme precostituite, generate da ricordi o sensazioni, a volte riuscendo a riempire i vuoti e a rinvenire contiguità, altre auto-illudendosi o cadendo preda dei tranelli di orditi da Winckler. Nel capitolo XIX, *Altamont, 1*, si scorgono nel salotto vuotato di mobili, <<huit chaises en bois laqué, au dossier décoré de scènes évoquant la guerre des Boxers>>⁸⁴⁰; le pareti sono rivestite di una tela dipinta che raffigura <<un panorama somptueux dont les quelques effets de

⁸³⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 84.

⁸³⁸ Ivi.

⁸³⁹ Ivi.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

trompe-l'oeil laissent penser qu'il s'agit d'une copie>>⁸⁴¹, in cui sono ritratte scene di vita indiana tra cui la caccia alla tigre a cavallo di un elefante davanti al quale <<à l'orée de la jungle, à demi sorti d'un sous-bois, un fauve aplati s'apprête à bondir>>; compare anche un salvadanaio-automa a forma di <<nègre en pied, au large sourire, vaguement conrtorsionné>>⁸⁴² che, ricevuta una moneta, <<agite cinq ou six fois les jambes d'une manière qui évoque assez bien le jitterbug>>⁸⁴³; il capitolo si conclude con la notizia di un romanzo pulp-poliziesco intitolato <<La souricière>>. A inizio del capitolo XXII, *Le halle d'entrée, 1*, è descritto l'atrio dello stabile, <<un lieu relativement spacieux, presque parfaitement carré>>⁸⁴⁴. Lì, davanti alla parete di sinistra, compare la romanziera Ursula Sobieski. Sulla via giusta - la sinistra -, per districarsi da qualsiasi labirinto - almeno a detta di Borges -, Ursula sta cercando di rintracciare James Sherwood, celeberrima vittima della truffa del Graal e protagonista inconsapevole dell'ultimo romanzo della scrittrice americana. A partire dalla foto di lui, e in attesa che Ursula localizzi Sherwood, si innesca lo scandaglio à rébours della vita di Sherwood, secondo il movimento modulare e frattale a precipizio dello sguardo perechiano, la ricomposizione retroattiva dei frammenti del puzzle. Speculare, tra l'altro, all'arresto momentaneo dell'ascensore, in un mandala dinamico che mette in moto perpetuo la discesa: immobilità spaziale e mobilità storica. Sherwood, farmacista a Boston, è l'inventore delle pasticche a base di zenzero la cui pubblicità, illustrata da vignette esagonali raffiguranti un cavaliere che uccide lo spettro dell'influenza, è stata stampata ovunque, su <<petits cahiers, jeux de cubes, petits puzzles>>⁸⁴⁵. La peculiarità del farmacista consisteva in

⁸⁴¹ Ivi.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴³ Ivi.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 114.

un'inguaribile <<léthargie>>⁸⁴⁶ esorcizzata solo dalla ricerca degli *unica*. L'unica cosa che lo faceva sentire vivo era dunque l'oggetto unico, il segno concreto della discontinuità, la realizzazione dell'assenza di serialità. Tra questi compare un oggetto di cui è stato fabbricato un solo esemplare:

l'octobasse, cette monstrueuse contrebasse exigeant deux instrumentistes, l'un au sommet d'une échelle s'occupant des cordes, l'autre sur un simple escabeau tenant l'archet⁸⁴⁷.

L'otto-basso è un pantagruelico contrabbasso che sia nella forma immaginaria sia nella modalità geminata di esecuzione richiama la figura dell'otto, inclinato e suonato in una potenziale performance musicale dell'infinito, cioè del mandala ciclico. Questo particolare *unicum* è la rappresentazione da liutaio dell'*ouroboros* che integra sopra e sotto, corde e archetto, uno e doppio, molteplicità e unità. L'*unicum* quindi raffigura il Tutto, è la particella minima, irripetibile, che però racchiude inscritta dentro di sé la forma del cosmo. E infatti, l'ultima categoria di *unica*, <<objets rendus uniques par telle ou telle particularité de leur historire>>⁸⁴⁸, è la più estesa <<mais aussi la plus ambiguë, si l'on songe que n'importe quel objet peut toujours se définir d'une manière unique>>⁸⁴⁹, a seconda del punto di vista da cui lo si osserva, della lettura che gli si vuole concedere, della rappresentazione con cui lo si intende significare. E' possibile allora che Sherwood si sentisse vivificato, più che dall'oggetto stesso, dal particolare approccio ermeneutico rivolto verso lo stesso? E' possibile che fosse la ricerca di una *prospettiva unica* attraverso cui ricostruire la percezione dell'oggetto a mettere in moto l'atrofizzato apparato sensitivo del farmacista? E' dunque anche l'invito di Perec a ricercare dentro e attraverso i suoi

⁸⁴⁶ Ivi.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁴⁸ Ivi.

⁸⁴⁹ Ivi.

romans la visione irripetibile del mondo, la collezione - meglio ancora - di visioni irripetibili, non standardizzate, del mondo? Un incitamento a *guardare a tutt'occhi atipicamente*? In effetti le qualità necessarie al cultore di *unica* sembrano le stesse utili per un osservatore critico e autonomo: <<la méfiance et la passion>>⁸⁵⁰. La prima coincide con il pensiero paranoico tanto gravido di portati esegetici in Pynchon, la seconda ne costituisce il risvolto patologico: in Pynchon l'ansia del complotto tracima fino all'elefantiasi di interpretazioni inattendibili. Come afferma Slade, nelle opere di Pynchon:

there may be no pattern at all, but at the same time the seeming pattern is elaborately worked out⁸⁵¹.

O, nelle parole dello stesso Pynchon:

Dobbiamo cercare le fonti d'energia, quelle reti di distribuzione che non ci sono mai state insegnate, quei tracciati di cui i nostri insegnanti non immaginavano neppure l'esistenza, o di cui conoscevano l'esistenza ma erano stati invitati a ignorarla... dobbiamo trovare degli strumenti di misura di una scala sconosciuta al mondo, tracciare i nostri stessi disegni schematici, elaborare il segnale di retroazione, stabilire i collegamenti, ridurre il margine d'errore, cercare di apprendere la funzione reale... su quale incalcolabile trama dobbiamo azzerare l'obiettivo?⁸⁵²

Diffidenza nei confronti dei modelli di misurazione ufficiali, dei sistemi di significazione omologati, ricerca di mappe e di trame inimitabili. Ma occorre anche tenere presente, come ammonisce Tanner, che

⁸⁵⁰ Ivi.

⁸⁵¹ Joseph Slade, *Thomas Pynchon*, cit., pag. 68.

⁸⁵² T. R. Pynchon, *L'Arcobaleno della Gravità*, cit., p. 665.

while his [Pynchon's] work is certainly about a world succumbing to entropy, it is also about the subtler human phenomena - the need to see patterns which may easily turn into the tendency to suspect plots⁸⁵³.

Questo fenomeno è un'attitudine immaginifica denominata paranoia che, per Frank Kermode, corrisponde alla <<normal hermeneutic activity in disease>>⁸⁵⁴. Questa compulsione al *plot making* - capace di creare impercettibili *trompe l'oeil* - si configura come la degerarchizzante prospettiva periferica attraverso cui si confondono sullo stesso piano esegetico l'immaginare cospirazioni e l'intessere finzioni, da parte di autore, lettore e personaggio:

One aspect of paranoia is the tendency to imagine plots around you; this is also the novelist's occupation and there is clearly a relationship between making fictions and imagining conspiracies. The difference is between consciousness in control of its own inventions, and consciousness succumbing to its inventions until they present themselves as perceptions. But the line between these two states of mind is inevitably a narrow one and a great deal of oscillation and overlap is common⁸⁵⁵.

Ancora più chiaro è Slade:

the urge to perceive relationships is precisely his subject matter, and all of his works deal with a *passion for design* that is at once *the glory and insanity* of the human beings⁸⁵⁶.

In Perec, in modo del tutto simile, la passione <<conduira à une crédulité parfois sans bornes>>⁸⁵⁷ e, nel caso specifico,

⁸⁵³ Tony Tanner, *V. and V-2*, in E. Mendelson (edited by), *Pynchon. A collection of critical essays*, cit., pp. 16-17.

⁸⁵⁴ Frank Kermode, *Decoding the Trystero*, in E. Mendelson (edited by), *Pynchon. A collection of critical essays*, cit., p. 163.

⁸⁵⁵ Tony Tanner, *V. and V-2*, in E. Mendelson (edited by), *Pynchon. A collection of critical essays*, cit., p. 19

⁸⁵⁶ Joseph Slade, *Thomas Pynchon*, cit., p. 15; I corsivi sono miei.

determinerà l'abbindolamento di Sherwood che si farà derubare di un terzo del suo patrimonio. Il primo passaggio è scandito dal ritrovamento ingannevolmente fortuito di un volume rarissimo che narra le vicende della costruzione della chiesa del Santo Sepolcro e del ritrovamento della Vera Croce. In *Gravity's Rainbow*, parallelamente, si trova invece l'ospedale psichiatrico Santa Veronica, consacrato alla Vera Ikon, che compare come traccia grafica anche in Perec⁸⁵⁸. In entrambi i casi, la Verità rivelata diventa il luogo - geografico e linguistico - del tranello, *locus mendacii* per eccellenza, illusione di verità massima che inganna. In *Mason & Dixon*, infatti, si chiede un uditore del sermone gesuitico del Lupo di Gesù:

"is this not to embrace the very Ortholatry of the Roman Empire?
- that deprav'd worship of right Lines, intersecting at right
Angles, which at last reduc'd to the brute simplicity of the
Cross upon Calvary -"⁸⁵⁹

La spiegazione del mistero, cioè, il filo d'Arianna che annulla e proietta in linea retta il labirinto, la croce o icona come segno uniforme e universalizzante, è una strategia illusiva intenzionale di semplificazione, omologazione, dominio. La razionalizzazione inscena il falso come verità e rinchiude il soggetto entro la propria griglia di interpretazione e conduzione, fino al centro senza uscita. Succede a Erik Lönnrot, a Tyrone Slothrop, e succede a James Sherwood. Come Lönnrot, Sherwood si trova di fronte i pezzi geroglifici del puzzle, nel suo caso

une compilation fastidieuse et minutieuse, énumérant sur
d'interminables colonnes d'une écriture serrée et devenue presque

⁸⁵⁷ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 115.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 117: <<le Voile de Véronique (la vera ikon) à San Silvestro de Rome>>.

⁸⁵⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 522.

indéchiffrable l'emplacement et le détail des Reliques de la Passion: les fragments de la Sainte Croix⁸⁶⁰.

Da questi frammenti localizzati, segni discreti ed ermetici, Sherwood ritiene di poter *divinar responso*, di portare all'emersione la mappa di una continuità significativa, di cavare un percorso come un oggetto finito dal calco. Il percorso in effetti c'è, ed è anche stato minuziosamente artefatto, ma non da Sherwood. Egli è il topo nel labirinto, non il dedaleo demiurgo. E le sue intuizioni, invece che ali, sono zavorre che lo ancorano a quel tragitto fasullo predeterminato da altri per imprigionarlo dentro le linee di una cartografia di manipolazione. La paranoia ricombinatoria e <<le culte des Reliques>>⁸⁶¹ sono le caratteristiche non solo di Sherwood, ma pure di Bartlebooth e di Valène, quindi sono gli assi di coordinate - Gé e Arché - entro cui si muove tutto il romanzo di Perec e, si vedrà, anche di Pynchon e, in parte, di Calvino. Tutti rappresentano nelle rispettive opere grafologie, collezioni di rappresentazioni più o meno apocrife di labirinto-grafie, ognuna pezzo frattale di una rappresentazione progressivamente ulteriore e soprastante, di cui il testo stesso - *Le città invisibili*, *La Vie mode d'emploi*, *romans*, *Mason & Dixon*, costituisce a sua volta non la rappresentazione ultimativa, ma un ennesimo stadio. James Sherwood è lo zio della madre di Bartlebooth e muore lo stesso anno - il millenovecento - in cui nasce il suo pronipote, il passaggio di consegne dunque tra i due *truffati* pare inequivocabile: è giocato Bartlebooth da Winckler così come è stato giocato Sherwood dalla coppia Schallaert-Shaw, <<dont on continue d'ignorer les véritables identités>>⁸⁶². E come è giocato Valène dalla sua stessa opera. Oltre all'ideale testimone di una passione per la ricombinazione di segni archeologici - reliquie e reperti o marine e ricordi che siano -, Bartlebooth riceve dal prozio

⁸⁶⁰ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *romans*, cit., p. 117.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 126.

<<quelques meubles>>⁸⁶³ e un *unicum*, <<le premier phonographe à cylindre construit par John Krusei d'après les plans d'Edison>>⁸⁶⁴, a loro volta frammenti-reperti di una ricerca-puzzle condotta dalla romanziera americana. Le mappe-rompicapo, appare evidente, si incastonano l'una dentro l'altra come scatole cinesi, mappe-matrioska da cui continuano a scaturire come *jack-in-the-box* altre mappe di mappe. Nella sua ricostruzione, Ursula Sobieski segue la mappa già da lei disegnata e sovrapposta allo svolgersi della truffa subita da Sherwood, a sua volta esecuzione della trama ordita dalla coppia di falsari. Il tutto ovviamente ritratto dall'occhio corpuscolare e vorticante di Valène che così restituisce al lettore le elucubrazioni della romanziera:

Ursula Sobieski fut plusieurs fois amenée à se demander si Sherwood n'avait pas, dès le début, deviné qu'il s'agissait d'une mystification: il n'aurait pas payé pour le vase, mais *pour la mise en scène*, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec une mélange adéquat de crédulité, de doute et d'enthousiasme, et *trouvant à ce jeu un dérivatif à sa mélancolie* plus efficace encore que s'il s'était agi d'un vrai trésor.

Il geniale farmacista, inventore di pasticche contro la tosse, avrebbe dunque trovato la farmacopea perfetta al suo stato di morte apparente, una *farmacopea medievale*⁸⁶⁵, un rimedio fantasmatico che, come la medicina di uno sciamano ludico, cura attraverso il racconto, tramite l'evocazione narrativa dell'oggetto taumaturgico per eccellenza, il Santo Graal, il <<Vase du Calvaire>>⁸⁶⁶, la versione cristiano-medievale del simbolo asclepiadeo: il serpente attorcigliato alla verga essendo diventato il sangue del Cristo raccolto in meandri dentro il Vaso Sacro. La pubblicità delle

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁶⁴ *Ivi.*

⁸⁶⁵ Cfr. <<pharmacopée médiévale>>, *ibid.*, p. 320.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

<<pâtes pectorales à base de gingembre>>⁸⁶⁷, dopotutto, già raffiguravano

un chevalier en armure pourfendant de sa lance le spectre de la grippe personnifié par un vieillard grincheux à plat ventre dans un paysage nappé de brume⁸⁶⁸.

Il cavaliere infilza con la lancia - la verga d'ulivo odissiaca prototipo d'ogni pennino - lo spettro dell'influenza, ma anche del blocco provocato in Sherwood dalla sua nevrastenia, così pure esso rappresenta l'ingorgo gnoseologico ed esistenziale, la ruga e la grinza del foglio, la bruma fumosa del paesaggio. Come Odisseo nell'antro archetipico di Polifemo, egli cerca di dissipare le nebbie dell'indeterminazione disegnando una mappa, di rintuzzare l'incommensurabilità del mondo, del corpo, della conoscenza tramite il gesto che allinea il meandro e fissa il centro, sia esso l'occhio del ciclope o il costato del Cristo, il gesto fondativo della geometria, il primo segno cartografico, segno terrificante che avviene sempre con lo stilo-lancia.

Sherwood è dunque un credulone beffato o un moderno Galahad che ritrova il Graal imitando la pedina nel gioco dell'oca del suo finzionale rinvenimento? Egli è giocato ma con la consapevolezza di esserlo? *Put himself in the mood?* Rispetto però al modello cartografico che si auto-impone come assoluto e immediato, l'atto di Sherwood adotta piuttosto un modello-puzzle, modello ludico diversivo, che presuppone comunque l'autonomia dell'altro: si gioca sempre a due, anche quando si gioca da soli:

je ne cite que des jeux solitaires... Encore que, à la limite, les jeux sur le langage puissent impliquer un partenaire imaginaire: celui qui va résoudre le problème de mots croisés,

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁶⁸ *Ivi.*

par exemple, ou bien celui qui lira un texte fondé sur un jeu de lettres⁸⁶⁹.

Per questa via, il reticolo cartografico non si fissa in una stasi letargica e inorganica ma innesca un compimento costantemente differito, una rappresentazione intermittente a due poli, uno scorrimento in avanti e a ritroso, un movimento bicuspidato, mandalico. Che riproduce se stesso in circolamenti progressivi, ulteriori persino alla cattura dei due probabili <<faux-monnayeurs>>⁸⁷⁰ e alla morte dello stesso Sherwood, nella fattispecie della ricerca e del libro di Ursula Sobieski, della mania labirintografica ereditata da Bartlebooth, per tacere del testo perechiano e delle sue possibili successive derivazioni. Nel capitolo XXIII, *Moreau*, 2, descrive la biblioteca sala da fumo così come è stata modificata dall'arredatore Henry Fleury:

c'était à l'origine une pièce rectangulaire d'environ six mètres sur quatre. Fleury a commencé par en faire une pièce ovale sur les murs de la quelle il a disposé huit panneaux de bois sculpté⁸⁷¹.

Il rettangolo è stato curvato in ellisse e poi Fleury, l'architetto rizomorfo, vi ha inscritto un ottagono, completato, negli spazi liberi da <<hauts meubles en palissandre noir incrustés de cuivre, supportant sur leurs large rayons un grand nombre de livres>>⁸⁷². Il fumoir biblioteca ricopia in scala il progetto architettonico e simbolico di Castel del Monte, si presenta come struttura *locale* fortemente significata e inserita in una struttura frattale a *località* multipla e rizomatica di cui rappresenta un tratto di meandro, un modulo scalare. La sua planimetria così come il suo

⁸⁶⁹ *Georges Perec et les jeux*, entretien avec Georges Perec, recueilli par Jacques Bens et Alain Ledoux, in <<Jeux & Stratégie>> n. 1, Excelsior Publications, Paris, janvier 1980.

⁸⁷⁰ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, romans, cit., p. 128.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 131-32.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 132.

alzato non possono essere relegati a semplice figura geometrica piana e chiusa. La stanza si apre a una riproduzione in profondità *d'espace* dai punti di fuga molteplici. Le teorie di Fleury riguardo l'architettura di interni assomigliano molto a una enunciazione-messa in pratica della pseudo poetica perechiana, alla *mise en abîme* del processo fattivo della *Vie mode d'emploi, romans*:

*remodelage de l'espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles*⁸⁷³.

La mescolanza non è solo di stili: nei ripiani della biblioteca ottagonale che cela un'ellisse, insieme a testi sono presenti oggetti tra cui attrezzi utilizzati all'epoca dei lavori di apertura del Canale di Suez, utensili appartenuti al fisiologo Flourens e usati per dimostrare la relazione diretta tra feto e madre, una casa di bambola parallelepipedica contenente a sua volta una biblioteca e una congerie di oggetti <<restitués presque microscopiquement avec une fidélité maniaque>>⁸⁷⁴, varie partiture musicali. Le prime due serie di oggetti sono serviti ad aprire o rivelare comunicazioni, la casa di bambola è la superficie speculare e di rifrazione che moltiplica in scala microscopica il caseggiato parallelepipedo di rue Simon-Crubellier 11, le partiture rappresentano uno degli alfabeti di lettura armonica proposti come utili alla ricognizione del sistema dei *romans*. E infatti la signora Moreau giudica la forma - e il significato - della stanza <<efficace>>⁸⁷⁵, così come efficaci sono gli oggetti <<dont chacun est susceptible d'alimenter sans peine une agréable conversation d'avant-dîner>>⁸⁷⁶. Alimentare la comunicazione, questo pare lo scopo della stanza e, secondo la struttura frattale a scatole cinesi, dell'intero testo-casa di bambola. Il tassello minimo, l'ultima e più fonda casella del gioco dell'oca, racchiude il

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 131; il corsivo è mio.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁷⁶ *Ivi.*

premio finale: la comprensione olistica di tutto il percorso in quanto insieme organico di tappe, di *luoghi* singolarmente significanti e rappresentanti un tutto-mondo.

Nel capitolo XXV, *Altamont, 2*, è descritta la sala da pranzo degli Altamont allestita per il ricevimento imminente, <<c'est une pièce octogonale dont les quatres pans coupés dissimulent de nombreux placards>>⁸⁷⁷, un ottagono dunque che è il *trompe l'oeil* di un quadrato. Alle formelle del pavimento è sovrapposta la pagina di un giornale con stampato un cruciverba di cui sia l'otto orizzontale sia l'otto verticale non sono stati risolti. Entrambi sono composti da quattro caselle, entrambi hanno le prime due lettere segnate: *TE* e *EI*, rispettivamente. Impossibile risolverle, senza definizione, ma probabilmente non è questo il vero obiettivo di Perec, quanto piuttosto approntare una griglia di mots croisés e permutanti, alla maniera della cabala, secondo il modello del <<tétragramme sacré des Hébreux>>⁸⁷⁸. Tra la molteplicità di vocaboli tetra-morfematici che risolverebbero l'otto orizzontale, dopotutto, c'è *TEOS* ... Non solo le lettere sono tuttavia oggetto di permutazione cabalistica in questa stanza, anche le persone e le storie di cui esse sono portatrici, subiscono il medesimo trattamento. Il lettore ha così la possibilità di trascorrere dalla descrizione della sala da pranzo degli Altamont in preparazione, alla stanza <<où vint vivre, lors de son court séjour parisien, Marcel Appenzzell>>⁸⁷⁹, fant-etnografo, nel senso che obiettivo della sua ricerca nell'isola di Sumatra

était un peuple fantôme que les Malais appellent les Anadalams, ou encore les Orang-Kubus, ou Kubus. Orang-Kubus veut dire <<ceux qui se défendent>> et Anadalams <<les Fils de l'intérieur>>⁸⁸⁰.

⁸⁷⁷ *Ibid*, p. 140.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁸⁰ Ivi; il corsivo è mio.

Nei tre autori presi in esame, la figura del fantasma è una forma ritornante particolarmente importante: in Perec viene subito alla mente la riapparizione della *e*, elusa ludicamente nella *Disparition* e riemergente nella *Revenentes*. Al di là della realizzazione combinatoria, si vuole mettere in evidenza il significato del progetto: un segno celato ricompare. In questo capitolo della *Vie* è un intero popolo a essere nascosto, e per riportarlo alla luce, a partire da vaghe tracce fantasmatiche di *légendes*, di *documents*, di *vestiges*, occorre un'antropologia dell'interiorità, una ricerca per viscere, di foresta e di segni. Non è sufficiente la ricognizione costiera, l'indagine superficiale, litoranea, occorre puntare al centro nascosto del labirinto di superfici, <<une des régions les plus inhospitalières du monde, une forêt torride couverte de marécages grouillant de sangsues>>⁸⁸¹. Anche in Italo Calvino la figura del fantasma acquista una valenza determinante nella sua indagine *per interiora*: il primo spettro a essere convocato è *Il cavaliere inesistente*, segno di ciò che è nascosto nel profondo, di ciò che non è stato scritto, dell'impalpabilità e non superficialità del testo. E' lo stesso Calvino a dichiarare la sua vicinanza alla definizione che Giordano Bruno dà dell'immaginazione:

lo *spiritus phantasticus* [...] è <<mundus quidem et sinus inexplabilis formarum et specierum>> (un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini)⁸⁸².

Questa facoltà creatrice di immagini-fantasmi è un mondo o un golfo di cui è possibile percepire appena la forma costiera, sfumata di bruma o vaga per la distanza e la rarefazione dell'aria, di cui la corporeità continentale, *terrestre*, resta misteriosa, oscura, non misurabile o delimitabile. Ovviamente, per Calvino, il non visibile non è limite per la conoscenza ma sfida posta ogni momento dal

⁸⁸¹ *Ibid.*, pp. 141-42.

⁸⁸² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 102.

Labirinto, meandro misterico da penetrare e percorrere. La lezione sulla *Visibilità*⁸⁸³, infatti, è tutta un invito a non arrestarsi alla dimensione del percepibile, a sviluppare <<il potere di evocare immagini *in assenza*>>⁸⁸⁴, a <<*pensare per immagini*>>⁸⁸⁵. Come per il fanta-etnografo perechiano, anche per Calvino la vista viscerale e i reperti memoriali sono strategie essenziali per disegnare la mappa del labirinto:

una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi⁸⁸⁶.

Alla mappa tracciata dall'intersecarsi dello sguardo che percorre la *Gé* e penetra la *Ctòn*, è stata surrettiziamente sostituita la griglia euclideo-cartografica dell'astrazione spaziale in superficie, che annulla la località, l'anamnesi e la profondità di ciò che è percepito e riprodotto,

oggi [...] la memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo⁸⁸⁷.

Tutto è piatto e omologato in una cianografia d'epidermidi vuote. La <<visione interiore>>⁸⁸⁸ - dice Calvino - non deve però essere atrofizzata, né tanto meno essere dispersa in una futile fantasticheria. Occorre che

⁸⁸³ *Ibid.*, pp. 89-110.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁸⁵ *Ivi.*

⁸⁸⁶ *Ivi.*

⁸⁸⁷ *Ivi.*

⁸⁸⁸ *Ivi.*

le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, <<icastica>>⁸⁸⁹.

La specularità mandalica del *Fantasma* e del *Cristallo* - o di *Ermes* e *Vulcano*, per restare a un mito caro a *Calvino* - è, non a caso, una forma simbolica particolarmente pregnante sia nello stesso *Calvino*, sia in *Pynchon*, sia in *Perec*. La pratica immaginativa proposta da *Calvino* - formata sulle pagine dei fumetti che tanta parte giocano nella costituzione del territorio simbolico di *Pynchon* e, nella forma di enciclopedia e romanzi illustrati oltre che fumetti, anche in *Perec* - è compendiata in questa formula: <<fantasticare dentro le figure e nella loro successione>>⁸⁹⁰. Tale pratica fantasmatica si esprime in una <<scrittura intensiva>>⁸⁹¹ che all'inizio *Calvino* contrappone alla <<scrittura estensiva>>⁸⁹² propria dello sguardo realistico. Analizzando *Balzac*, però, - e con in mente i *romans* millesimali di *Perec*, modulo frattale ripensato e rigiocato della *Comédie humaine* -, *Calvino* trova il luogo d'incontro di entrambi gli sguardi - fantastico e realistico -, di entrambe le rappresentazioni del mondo - intensiva e estensiva -, nella scrittura labirintografica. La sua comprensione della *Comédie humaine* è anche comprensione della *Vie mode d'emploi, romans*: la mappa sociale del mondo e d'un'epoca, l'opera di geografia antropica *infinita* di *Balzac*

dovrà includere anche lo scrittore fantastico che lui è o è stato, con tutte le sue infinite fantasie; e dovrà includere lo scrittore realista che lui è o vuol essere, intento a catturare l'infinito mondo reale nella sua *Commedia umana*. (Ma forse è il mondo interiore del *Balzac* fantastico a includere il mondo interiore del *Balzac* realista, perché una delle infinite fantasie

⁸⁸⁹ Ivi; i corsivi sono miei.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁹² Ivi.

del primo coincide con l'infinito realistico della Commedia umana...) ⁸⁹³

Questa immagine sorge in Calvino a partire da un'altra immagine, quella dei quadri di Escher, raffigurazione del paradosso di Godel. Ed è la stessa immagine frattale, riproduzione a quadri cinesi, di Valère che dipinge la *Vie* con se stesso dentro, in una teoria di successioni a inclusione di rappresentazioni pittoriche: pittori che dipingono pittori che dipingono pittori che dipingono... Come già sapevano gli egizi e i greci, e come ricorda Calvino a conclusione della sua lezione sulla *Visibilità*:

tutte le <<realtà>> e le <<fantasie>> possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale exteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfiche degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto⁸⁹⁴;

come la labirinto-grafia, la scrittura di una mappa-testo del mondo della rappresentazioni, l'arte spiraliforme del racconto di Gé e Ctôn indissolubilmente attorti nel territorio della percezione, della cognizione e della comunicazione, nel campo mandalico del contatto tra soggetto e altro da sé. E' il *mapping* emblematico prodotto da Marco Polo per il Kan, un'enciclopedia di descrizioni di luoghi <<labili e intercambiabili come grani di sabbia>>⁸⁹⁵ e insieme *precise* e *minuziose*, *fantasmatiche* e *cristalline*. Le mappe di Polo fanno nascere nell'imperatore una speranza:

⁸⁹³ Ivi.

⁸⁹⁴ Ivi.

⁸⁹⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 22.

Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente.

*- Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, - chiese a Marco,
- riuscirò a possedere il mio impero, finalmente?⁸⁹⁶*

Ma non è possibile per Kublai possedere la rappresentazione del mondo, così come non è possibile per Bartlebooth completarne la ricomposizione a partire dai suoi frammenti memoriali, così come non è possibile per Valène estraniarsi dalla sua opera e concluderla né in profondità né in estensione. Il contatto linguistico è inclusivo e non negoziabile, soggetto e oggetto sono entrambi interni l'uno all'altro, e insieme nella rappresentazione del territorio in cui interagiscono, della zona di comunicazione, che è l'unico, multiforme, mondo possibile.

E il veneziano: - Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi⁸⁹⁷.

E' quello che avviene a tutti i produttori di *imago mundi* dentro i millesimi della *Vie mode d'emploi, romans*. E' anche ciò che avviene agli abitanti di Cloe, la seconda delle *Città e gli scambi*, in cui <<la più casta delle città>>⁸⁹⁸ è contemporaneamente <<la giostra delle fantasie>>⁸⁹⁹, attraversata da <<una vibrazione lussuriosa>> che muove la superficie della <<realtà>> come dune spinte dal vento della rappresentazione <<fantasmatICA>>:

A Cloe, grande città, le persone che passano per le vie non si conoscono. Al vedersi immaginano mille cose uno dell'altro, gli incontri che potrebbero avvenire tra loro, le conversazioni, le sorprese, le carezze, i morsi⁹⁰⁰.

⁸⁹⁶ Ivi.

⁸⁹⁷ Ivi.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁹⁹ Ivi.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

La città <<oggettiva>>, esteriore, è animata dalle mappe <<soggettive>>, interiori, dei suoi abitanti, il suo reticolo euclideo è infestato da flussi d'immaginazioni in una contesa continua di effigi, di simulacri. In quanto spazio del quotidiano e spettacolo di luoghi, Cloe trova il suo emblema nel circo:

qualcosa corre tra loro, uno scambiarsi di sguardi come linee che collegano una figura all'altra e disegnano frecce, stelle, triangoli, finché tutte le combinazioni in un attimo sono esaurite, e altri personaggi entrano in scena⁹⁰¹.

Sia il reale sia il fantastico, sia lo spazio sia il luogo, sono disegnati con gli stessi segni, astrazioni equipollenti di cui la prima serie però si proclama unica, assoluta, immediata produttrice, mentre la seconda serie si propone come combinatoria infinita di possibilità. Cloe inscena apparentemente lo stesso spettacolo descritto in *The dreaming jewels*⁹⁰² di Theodore Sturgeon, citato da Perec nella *Vie mode d'emploi, romans*⁹⁰³: una micro-società circense composta da *freaks* ruota attorno a misteriche intelligenze cristalliformi, oscillando tra ossessioni di dominio e di potenza - troppo umane - e sogni alternativi - forse alieni - di crescita individuale e formazione di comunità. Al pari degli artisti circensi e dei *freaks* della compagnia ideata da Sturgeon, gli abitanti di Cloe annoverano:

⁹⁰¹ Ivi.

⁹⁰² Cfr. Theodore Sturgeon, *The dreaming jewels*, Greenberg, New York, 1950.

⁹⁰³ Cfr. G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., <<François de Dinteville>> moderno alchimista che crede di scoprire <<le secret de la fabrication du diamant à partir du charbon>> tramite <<la duplication des cristaux>>, accontentando il materialismo grossolano ma non la spiritualità ideale, secondo Ernest Renan, pp. 77-78; <<Pierre Ganneval>>, il misantropo direttore del circo ambulante del romanzo di Sturgeon, aka *Le Cannibale* aka *Méphisto*, ex medico stimato, poi alcolista, si dedica infine a esperimenti segreti per carpire il potere racchiuso nei cristalli alieni senzienti, p. 320; <<Théodore Sturgeon>> citato tra le fonti nel POST-SCRIPTUM, p. 636.

un gigante tatuato; un uomo giovane coi capelli bianchi; una nana; due gemelle vestite di corallo. [...] un cieco con un ghepardo alla catena, una cortigiana col ventaglio di piume di struzzo, un efebo, una donna-cannone⁹⁰⁴.

Le due mappe di Cloe sembrano non potersi sovrapporre ma solo sfiorare in una tangenza asintotica all'infinito:

Se uomini e donne cominciassero a vivere i loro effimeri sogni, ogni fantasma diventerebbe una persona con cui cominciare una storia d'inseguimenti, di finzioni, di malintesi, d'urti, di oppressioni, e la giostra delle fantasie si fermerebbe⁹⁰⁵.

Per Calvino, è stato letto nella sua lezione sulla *Visibilità*, entrambe le rappresentazioni vanno percepite e integrate come emblemi, essendo il referente inattingibile senza il tramite del segno, della scrittura. E così il fanta-etnografo Appenzzell cerca di portare alla luce i contorni segreti del non ancora visibile, il risvolto in ombra, onirico, *paradossale*, della mappa lineare sotto gli occhi di tutti. <<Au bout de huit jours>>⁹⁰⁶ Appenzzell rimane solo, abbandonato dalla guida, <<s'enfonça seul, à peine équipé, dans la forêt>>⁹⁰⁷, sparendo. Dopo una diversione spazio-temporale di quasi sei anni e di seicento chilometri, Appenzzell ricompare <<seulement vêtu d'une espèce de pantalon fait d'innombrables petits bouts de tissus cousus ensemble, attaché avec des bretelles jaunes apparemment intacts mais ayant perdu toute leur élasticité>>⁹⁰⁸. Vestito di puzzle, quindi. E nel primo periodo del suo ritorno alla civiltà, l'etnografo si mette a riordinare <<ses souvenirs>>, <<ses impressions>>, <<ses analyses>>⁹⁰⁹. Ma poi inizia a oziare,

⁹⁰⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 51.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁰⁶ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 142.

⁹⁰⁷ *Ivi.*

⁹⁰⁸ *Ivi.*

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 143.

fixant comme pour y retrouver on ne savait quel fil perdu, la serviette de lin bise à franges, à double bordure bistre, pendue à un clou derrière la porte⁹¹⁰.

Ecco che torna il filo d'Ariadne, impalpabile e corpuscolare come gli atomi lucreziani danzanti a spirali dentro il fascio di luce meridiana. Appenzzell è davvero tornato alla civiltà, o si aggira ancora per i meandri cunicolari abitati dagli inafferrabili Kubu? Egli decide di scomparire a sua volta, lasciando agli studenti dell'Istituto di Etnologia, il compito - il piacere? - di raccogliere gli stralci di informazioni lasciati indietro, di riesumare indizi e tracce e ricomporli in un resoconto-puzzle, <<un portrait schématique de ces mystérieux "Fils de l'Intérieur">>⁹¹¹. Tale quadro ricostituito illustra il perduto villaggio dei Kubu, <<une dizaine de huttes sur pilotis disposées en cercle sur le pourtour d'une petite clairière>>⁹¹². Il dieci, numero del Tutto, e la forma del cerchio, simbolo di perfezione, contigui al ciglio, linea di demarcazione netta, costruiscono il geroglifico dello *SHEM*⁹¹³, la linea tangente all'anello, simbolo egizio d'infinito. Nel villaggio dei Kubu, luogo interiore *in-finitus*, territorio vergine non contaminato dall'alienazione metrica, Appenzzell è invisibile. Egli ha attraversato una soglia, provenendo dallo spazio euclideo delle linee e delle superfici alla ricerca del popolo invisibile, nel luogo dei pieni e delle profondità è egli stesso un'apparizione fantasmatica. Accade dunque a lui ciò che accade a Mason nel capitolo cinquantasei di *Mason & Dixon*, riflessi speculari contigui della omologazione impossibile tra luoghi e tempi *fuori di sesto*:

⁹¹⁰ Ivi.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 144.

⁹¹² Ivi.

⁹¹³ Lo *SHEM* è un segno, un geroglifico formato da un cerchio con una linea tangente, che riproduce, stilizzandolo, il giro di una corda. Vedi note 715-718.

personne ne le regarda, ne sembla s'apercevoir de sa présence. Appenzzell passa plusieurs jours dans le village sans réussir à entrer en contact avec ses laconiques habitants⁹¹⁴.

"at Midnight of September second, in the unforgiven Year of 'Fifty-two, I myself did stumble, daz'd and unprepared, into that very Whirlpool in Time,- finding myself in September third, 1752, a date that for all the rest of England, did not exist,- *Tempus Incongnitus*. [...] I discover'd how alone 'twas possible to be, in the silence that flow'd, no louder than Wind, from the Valleys and across those Hill-villages, where, instead of Populations, there now lay but the mute Effects of their Lives,- Ash-whiten'd Embers that yet gave heat, food left over from the last Meals of September Second, publick Clocks frozen for good at midnight between the Second and the day after,- tho' somewhere else, in the World which had jump'd ahead to the Fourteenth, they continued to tick onward [...]. Alone in the material World".⁹¹⁵

Gli Inglesi sono scomparsi dall'inghilterra del tre settembre 1752, migrando artificialmente al quattordici dello stesso mese e dello stesso anno. Un esodo temporale spazialmente immobile in cui è stata soppressa la durata. I Kubu, da parte loro, oltre a ritirarsi spazialmente verso l'interno, si ritirano anche linguisticamente, riducendo il proprio vocabolario in proporzione diretta al perire dei membri della tribù, <<sopprimant des mots chaque fois qu'il y avait un mort dans le village>>⁹¹⁶. Questa contrazione linguistica ha determinato una situazione per cui <<un même mot désignait un nombre de plus en plus grand d'objets>>⁹¹⁷. Essi fuggono il contatto con Appenzzell, che però insiste e ne segue le tracce di spostamento in spostamento. I Kubu, pur non essendo nomadi, continuano a migrare lontano da Appenzzell <<s'enfonçant dans des

⁹¹⁴ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 144.

⁹¹⁵ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 556.

⁹¹⁶ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 145.

⁹¹⁷ Ivi.

régions de plus en plus précaires>>⁹¹⁸. E' proprio lui, l'uomo, che vogliono evitare. Appenzell è fantasma in un luogo a lui estraneo, Mason è fantasma in un tempo a lui estraneo, e i fantasmi - Kubu o Presenze che siano - sono gli abitanti di quei territori spazio-temporali incogniti, eterogenei, in-attrattivi, linguisticamente e metricamente illeggibili, tanto divergenti dalle cartografie e dagli alfabeti euclideo-cartesiani da risultare enigmatici:

To my Relief, some, at least, of the dark Presences that had caus'd me such Apprehension, prov'd to be the Wraiths of those who had mov'd ahead instantly to the Fourteenth, haunting me not from the past but from the Future⁹¹⁹.

*eux ne voulaient pas de moi, eux n'étaient pas prêts du tout à m'enseigner leurs coutumes et leurs croyances! [...] Je crois connaître assez la souffrance physique. Mais c'est le pire de tout, de sentir son âme mourir...*⁹²⁰

Nel capitolo XXV della *Vie mode d'emploi, romans*, Perec mette in scena come l'interiorità del luogo e la profondità della sua rappresentazione si riflettano nell'interiorità del soggetto che, spossato della possibilità di accedere personalmente al luogo e di produrre la propria inimitabile mappa dello stesso, - di realizzare ed esprimere cioè il *contatto* - si sente morire dentro. Nel capitolo diciannove di *Mason & Dixon*, invece, Pynchon si concentra sul potere di astrazione spaziale che i modelli euclideo-cartesiani posseggono, e sugli effetti di uniformazione rappresentativa e semantica, *linguistica*, determinati dai produttori del sistema cartografico egemone. Tempo e Spazio, infatti, si corrispondono, all'interno del progetto di reificazione dell'occhio ortolatra e colonizzatore:

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁹¹⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 560.

⁹²⁰ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 147.

the Battle-fields we know, situated in Earth's three Dimensions, have also their counterparts in Time⁹²¹.

L'assoggettamento, oltre che la Terra, coinvolge in Pynchon anche il Tempo. E se in Perec i Kubu riescono a sottrarsi alle indagini di Appenzzell, gli Inglesi in *Mason & Dixon*, devono subire la sparizione degli undici giorni, tradotti in fantasmi, cancellati dall'esistenza ufficiale:

"Aye, the infamous conspiracy 'gainst th'Eleven Days,- hum,- kept sequester'd, as they say, by the younger Macclesfield,- intern'd not as to Space, but rather... Time."⁹²²

Terra e Tempo sono ridotti a misure proporzionali, interscambiabili, a oggetti di mercato, valori quantificabili e monetizzabili:

"Time, ye see," says the Landlord, "is the money of Science, isn't it. The Philosophers need a Time, common to all, as Traders do a common Coinage."

"Suggesting as well an Interest, in those Events which would occur in several Parts of the Globe at the same Instant."⁹²³

Il progetto testuale dei *romans* perechiani, al contrario, si pone agli antipodi, essendo piuttosto la narrazione, a partire dallo stesso luogo e dallo stesso istante, di concatenazioni di eventi che sono avvenuti in diversi luoghi e in diversi istanti della Terra e del Tempo. Della stessa natura cartograficamente fantasmatica risultano le peripezie attorno alla Linea di Mason e Dixon, come si vedrà lungo il corso spiraliforme e vorticante del romanzo. Certo è che, se l'élite politica, economica e culturale, nella sua redazione della tavola cartografica assoluta, si macchia

⁹²¹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 190.

⁹²² *Ibid.*, p. 192.

⁹²³ *Ivi.*

del <<Theft of the People's Time>>⁹²⁴, i testi degli autori in esame costituiscono esattamente il tentativo à la Robin Hood di recupero dei luoghi e dei tempi sottratti, stilando tutte le mappe preterite, scartate, annullate, messe all'indice, definite impossibili e impraticabili. Il colpevole - Macclesfield -, in questo caso, è reo confesso:

"Ev'ryone lies, James [Bradley], each appropriate to his place in the Chain... We who rule must tell great Lies, whilst ye lower down need only lie a little bit⁹²⁵."

Compare, a questo punto, il racconto - mendace, inventato - prodotto da Mason su come sia stato possibile scippare undici giorni al popolo d'Inghilterra: una tribù dimenticata ed esotica, simile all'etnia fantasmatica dei Kubu, grazie a una medesima familiarità con i territori incogniti, è in grado di transitare per i perduti, inaccessibili, undici giorni del settembre 1752, derubarli al calendario e al mondo, colonizzarli secondo i segreti progetti di controllo e dominio dello spazio orditi dall'élite ortolatra:

"The Folk for miles around could sense a Presence,- something altogether too frightening for any of the regular servants at Shirburn Castle to go near. Macclesfield had to hire Strangers from far, far to the east."

"The Indies?"

"China?"

"Stepney!"

His Lordship, as Mason relates, requir'd a People who liv'd in quite another relation to Time,- one that did not, like our own, hold at its heart the terror of Time's passage,- far more preferably, Indifference to it, pure and transparent as possible.⁹²⁶

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁹²⁶ *Ibid.*, pp. 194-95.

Anche questa fantomatica tribú possiede un linguaggio del tutto simile a quello contratto dei Kubu:

The Verbs of their language non more possessing tenses, than their Nouns Case-Endings,- for these People remain'd as careless of Sequences in Time as disengaged from Subjects, Objets, Possession, or indeed anything which might among Englishmen require a Preposition⁹²⁷.

Per quanto riguarda invece i generi...

of Genders they have three,- Male, Female, and the Third Sex no one talks about,- Dead⁹²⁸.

Gli stranieri iper-orientali, come ogni altro popolo fantasmatico, come gli antichi egizi, come i Kubu della Sumatra perechiana, intrattengono un rapporto *linguistico* con i defunti, i quali rientrano a pieno diritto nell'*ecumene* estesa, travalicante i confini biologici e temporali, della mappa e dei complessi abitativi che costituiscono il loro mondo:

What, then, you may be curious to know, are the emotional relations between Male and Dead, Female and Dead, Dead and Dead? Eh? Just so. What of love triangles? Do they automatically become Quadrilaterals? With Death no longer in as simple a way parting us, no longer the Barrier nor Sanction that it was, what becomes of Marriage Vows,- how must we redefine Being Faithful...?⁹²⁹

Il triangolo amoroso, la tridimensionalità del desiderio - direbbe Girard - che fonda il campo dei rapporti intersoggettivi mimetici, si apre alla quarta dimensione, all'*Altro* per eccellenza, inteso come *tempus fugit*, come doppio in ombra, l'altrove al di là dello

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁹²⁸ *Ivi.*

⁹²⁹ *Ivi.*

specchio, l'altra *facies* della *labrys*, la metà sotterranea, il luogo incognito oltre la soglia della Barriera e della Sanzione. Qui il racconto di Mason si fa personale, è il suo il Desiderio che viene evocato, la mappa che disegna e dentro cui migra questa esotica tribù tanatografa è l'alfabeto che anche Mason vorrebbe apprendere, per poter entrare in contatto con il fantasma della moglie defunta, Rebekah, per accedere alla città dei morti e non smarrirsi nel labirinto:

By which he means [...] that Rebekah's visits at St. Helena, if sexual, were profoundly like nothing he knew,- whilst she assum'd that he well understood her obligations among the Dead, and would respond ever as she whis'd. Yet how would he? being allow'd no access to any of those million'd dramas among the Dead. They were like the Stars to him,- unable to project himself among their enigmatic Gatherings, he could but observe thro' a mediating Instrument⁹³⁰.

Le dimensioni di Mason e dei defunti sono inconciliabili, esse costituiscono territori discontinui, le cui distanze qualitativamente siderali possono essere transitate solo per il tramite di strumenti di osservazione e di mediazione, strumenti quindi linguistici, mappe alternative, vergate sul modello delle cartografie fantasmatiche di popoli dai frequenti congiungimenti con simili universi... Il labirinto egizio descritto da Erodoto⁹³¹, per esempio, o i tumuli druidici in terra americana in cui si imbattono Mason e Dixon. Di queste costruzioni, mappe in altorilievo della forma del rapporto tra il soggetto e il mondo, la tribù crono-migrante conosce i materiali di edificazione:

a Band of these Aliens [...] were presently arriv'd in Gloucestershire. Bless us. Nothing like it since the Druids. They march'd in through the Castle gates playing upon enormous Chimes

⁹³⁰ Ivi.

⁹³¹ Vedi nota 341.

of Crystal Antimony, and trumpets fashion'd from the Bones of ancient Species found lying upon the great unbroken Plain where they dwell, their Music proceeding, not straight-ahead like an English marching-tune, but rather wandering unpredictably, with no clear beginning, nor end.⁹³²

Like the Druids, Chimes of Crystal Antimony, trumpets fashioned from the Bones of ancient Species, the great unbroken Plain, sono tutti attributi propri delle civiltà terrigene, dedalee, che hanno prodotto una rappresentazione della Terra in cui l'etereo ultramondano e il materico cristalliforme, il vorticante e il reticolato, si integrano in una struttura che la prospettiva geometrica non riesce invece a cogliere. L'antinomia è definita pure in termini musicali: da una parte si trova la lineare marcia militare inglese, dall'altra la nomade e ciclica armonia aliena che non rompe la melodia così come non infrange il territorio in lotti-merce astratti. Anche la loro migrazione è meno simile al procedere marziale, pur puntando all'occupazione di un territorio temporale:

"Ah, military chaps,- imposing, as you'd say?"

"Asiatick Pygmies," Mason says, "actually. Yet despite their stature, any Mob would have thought twice about challenging their right to colonize th'Eleven Days."⁹³³

E' piuttosto un moto nomade che procede mimando la danza della *geranos*, in un procedere a spirale, serpentiforme, lungo i bracci labirintici della mappa ludica dell'oca, fino al mitico giardino interno ed essenziale:

Geographickally, they're by now diffus'd ev'rywhere obedient to the New-Style Act,- some to America, some out to India,- vacant India! return'd unto wild Dogs and Serpents... the breeze of the Hoogli, blowing past the empty door-way of a certain... Black Hole? - and wherever they are, temporally, eleven days to the Tick

⁹³² T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 196.

⁹³³ Ivi.

behind us. 'Tis all an Eden there, Lads, and only they inhabit it, they and their Generations. 'Tis their great *Saga*, - the Pygmies' Discovery of Great Britain.⁹³⁴

Questa tribù di pigmei è un segno mobile, a tratti incarna l'alternativa alla cartografia coloniale cartesiana, appare come il popolo ribaltato la cui geografia si fonda sulla diversione impressa da Bartlebooth alla propria percezione dei pezzi del puzzle per trovarne la chiave di contatto:

la pièce manquante évoquait pour Bartlebooth une sorte d'Inde noire à la quelle Ceylan serait restée attachée [...] et qu'elle avait exactement la forme de ce qu'il s'était obstiné depuis le début à appeler la <<perfide Albion>>, à condition de faire accomplir à cette petite Angleterre une rotation de quatre-vingt-dix degrés dans le sens des aiguilles d'une montre⁹³⁵.

Eppure essi sono anche i lanzichenecchi orientali dell'élite d'Albione, i predoni dei giorni perduti, e di più, gli <<enigmatick Gaolers>>⁹³⁶, i carcerieri della stessa fluidità del Tempo. Pur se ancora ridotta a soli undici giorni, la loro azione di requisizione e assoggettamento sembra la prefigurazione della soppressione del Tempo attuata dal sistema egemone produttore di spazi astratti e atemporalì, cartografie di reificazione assoluta e de-soggettivizzazione:

"Their Commission, that is, their Charter if you like, directed them to inhabit the Days, yet *not to allow the Time to elapse*. They were expected to set up Households, Farms, villages, Mills, - an entire Plantation in Time."⁹³⁷

⁹³⁴ Ivi.

⁹³⁵ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., pp. 399-400.

⁹³⁶ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 196.

⁹³⁷ Ivi.

Come ogni segno, come ogni linguaggio, come ogni mappa, anche il popolo fantasma dei pigmei alieni schizocronici è attraversato da intenzionalità opposte di significazione. Tuttavia, anche se evocati e scatenati dalla Compagnia delle Indie Orientali, essi sembrano sfuggire al controllo, o almeno sgattaiolare fuori dalla griglia dell'entropia temporale e comunicativa. Installatisi negli undici giorni che non devono più scorrere, essi si affacciano ancora verso ciò che sta al di là del loro territorio, all'altro mondo spazio-temporale, agli abitanti dell'Albione speculare. Con sguardo archeologico, inforcando le lenti schizomorfe dello storico, rinunciano al Tempo museale, al Tempo incatenato al codice binario di causa-effetto, unidirezionale e standardizzato, e cercano piuttosto di ricomporre il puzzle del Tempo narrativo, la mappa del tempo ciclico e spiraliforme:

Arriv'd they cannot say how, nor care, they sleep in our beds,
live in our Rooms, eat from our Dishes what we have left in the
Larders, finish our Bottles, play with our Cards and upon our
Instruments, squat upon our Necessaries,- the more curious of
them ever pursuing us, as might Historians of Times not yet come,
by way of the clues to our lives that they find in Objects we
have surrender'd to the Day, or been willing to leave behind at
its End,- to them a mystery Nation, relentlessly being 'British',
a vast Hive of Ghosts not quite vanish'd into Futurity...⁹³⁸

Il racconto di Mason - completamente improvvisato, a meno che non gli sia giunto come criptico messaggio dai Defunti, o dagli stessi Pigmei alieni... - costruisce un mandala, che integra in un medesimo disegno due tempi, due geografie, due comunità, due modelli di rappresentazione. E per essere sicuro, Mason fornisce un ulteriore argomento per suffragare il suo racconto dedaleo, un'immagine trasparente di questa specularità *labrys*-forme:

⁹³⁸ Ivi.

"Aye and recall," Mason's Phiz but precariously earnest, "where you were, eleven days ago,- saw you anyone *really foreign* about? Very short, perhaps? Even... Oriental in Aspect?"

"Well,- well yes, now that you [...]. All reported a surprizing transparency, some a many-color'd Twinkling about the Fringes of his Figure."

"Of course,- for you saw him as he was, in the relative Vacuum of his Plantation,- whilst he, for his Part, believ'd you all to be prankish Ghosts he must not acknowledge, fearing who knows what mental harm. *You haunted each other.*"⁹³⁹

Il fantasma è sempre l'altro, che inaccessibile infesta il territorio dell'Io, animando l'inanimato, riempiendo di *geist*, di intenzionalità, di immagini fantasmatiche, il vuoto tra i millesimi disegnati dal soggetto. Le cartografie dell'Io sono attraversate da disegni altri, alieni, terrificanti.

Il fantasma, sia in Perec sia in Pynchon, non è un'entità sovrannaturale, è piuttosto un residuo materico non corretto dalle lenti dei sistemi di astrazione e misurazione dello Spazio e del Tempo, l'ombra non emendata dalla rappresentazione in chiaro, il gradiente d'impercettibilità sempre presente in qualsiasi tipo di osservazione, per quanto precisa. L'interiorità non compresa nel raggio visivo standardizzato. La zona indistinta, sfrangiata, a focalizzazione variabile in cui si sfiorano e compenetrano le visioni dei soggetti, in cui si deformano le prospettive individuali. Così descrive Mason il vorticare di queste Presenze fantasmatiche:

at the edges of my Vision, Blurs appear'd, and Movement, which went suddenly a-whirl, streaking in to surround me, as in the mesh of prolong'd Faces⁹⁴⁰.

E' come se gli sguardi e le storie di ogni soggetto divenissero percepibili, in una sorta di fenomeno di apparizione spettrale

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 197; il corsivo è mio.

⁹⁴⁰ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 561.

simile a ciò che accade nello stabile di rue Simon-Crubellier undici. Mason aggiunge <<only hers stood firm>>⁹⁴¹. Tra i volti, tra le icone, alcune figurazioni risultano più forti, più determinanti, più produttrici di percorsi. Per Mason, il fantasma persistente lungo tutto il romanzo, tracciante quasi il testo stesso, è quello di Rebekah, la sua defunta moglie che, come un'Euridice insistente segue il cartografo ovunque, senza farsi afferrare mai dal suo sguardo avido di tanatomane, <<The many-Lens'd Rebekah>>⁹⁴², la multi-lenticolare Rebekah, settecentesca Medusa *speculocrinita*, Signora del Labirinto, *geranos* che migra tra le soglie e incarna il Segno, portatrice di scrittura e modello di cartografia mandalica. Nella *Vie mode d'emploi, romans* c'è addirittura un <<appartement fantôme>>⁹⁴³, il <<troisième droite>>⁹⁴⁴, prefigurazione visibile del fantasma invisibile costituito dal centesimo appartamento. E se la teoria di Stephen Albert riguardo la decodificazione dell'omni-opera labirintica e infinita di Ts'ui Pên è corretta, è proprio il fantasma assente, la chiave d'interpretazione dell'opera stessa:

- In un indovinello sulla scacchiera, qual è l'unica parola proibita?

[...]

- La parola *scacchiera*.

- Precisamente, - disse Albert. - Il giardino dei sentieri che si biforcano è un enorme indovinello, o parabola, il cui tema è il tempo: è questa causa recondita a vietare la menzione del suo nome. Omettere *sempre* una parola, ricorrere a metafore inette e a perifrasi evidenti, è forse il modo più enfatico di indicarla. E' il modo tortuoso che preferì, in ciascun meandro del suo infaticabile romanzo, l'obliquo Ts'ui Pên⁹⁴⁵.

⁹⁴¹ Ivi.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 195.

⁹⁴³ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 541.

⁹⁴⁴ Cfr. G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., pp. 30-33, 168-72, 541-43.

⁹⁴⁵ J. L. Borges, *Ficciones*, Ermecé Editores, Buenos Aires, 1956, trad. it. a c. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2005, p. 90.

In Perec *le mot clef* è dunque l'appartamento che non c'è, la struttura che non si compie, il pezzo mancante del puzzle che lo rende irrimediabilmente incompiuto?

Secondo due astrofisici, Jean-Pierre Luminet e Marc Lachièze-Rey, l'universo può essere rappresentato tramite un modello <<*chiffonné*>>, cioè tramite la sovrapposizione di due rappresentazioni, una *fisica*, sopra cui si genera una piega: la rappresentazione *apparente*. Dal nucleo basico reale, dall'estensione fisica, si genererebbe onde di increspamento, flussi di <<immagini fantasma nel cristallo cosmico>>, che si spanderebbero in direzioni e tempi differenti. L'universo, spiegano i due astrofisici, assomiglierebbe a una stanza le cui pareti siano ricoperte di specchi. Il nostro ingresso nella stanza produrrebbe una teoria di nostre immagini riflesse perpetuatesi a perdita d'occhio, creando l'impressione di un infinito percettivo in ogni direzione⁹⁴⁶. Il libro citato è citato nella terza stanza dell'appartamento fantasma è *La disparition*⁹⁴⁷, come se, al pari della e in quel romanzo, le persone prima e poi lo stesso livello di realtà fisica, venisse sottratto e sostituito con altro:

la troisième partie de cet appartement fantôme est vide. Les murs, le plafond, le plancher, les plinthes et les portes sont peints en laque noire. Il n'y a aucun meuble⁹⁴⁸.

E' una stanza-buco nero, alla cui attrazione entropica però resistono le immagini, grinze di rappresentazione, segni *chiffonnées*, piano ulteriore, liminale, di significazione:

⁹⁴⁶ Cfr. Luminet Jean-Pierre, *L'univers chiffonné*, Gallimard, Paris, 2004; Luminet Jean-Pierre; Lachièze-Rey Marc, *De l'infini...: Mystères et limites de l'Univers*, Dunod, Paris, 2005, trad. it., *Finito o infinito? Limiti ed enigmi dell'universo*, Cortina Raffaello, Milano, 2006.

⁹⁴⁷ Cfr. mappa ipertestuale del Cahier de charges de *La Vie mode d'emploi*, romans in <http://escarbille.free.fr/vme.php>; data ultima consultazione 24/09/2007.

⁹⁴⁸ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, romans, cit., p. 541.

sur le mur du fond sont suspendues vingt et une gravures sur acier, d'un format identiques, uniformément encadrées de baguettes métalliques d'un noir mat. Les gravures sont disposées sur trois rangées superposées de sept⁹⁴⁹.

Nel momento in cui una struttura di senso viene meno, ecco che se ne presenta un'altra, di forma e linguaggio differenti, per posticipare la fine, mimando, riflettendo, inventando. Il fantasma appare come l'immagine prodotta per *horror vacui*. E' ciò che avviene anche nella seconda delle stanze del *troisième droite*, in cui alla sparizione effettiva si supplisce con un'illusione ottica, <<une porte peinte en trompe-l'oeil>>⁹⁵⁰. Nell'assenza di segni, e dunque di sensi, di vita, l'occhio disegna altre mappe, legge altri alfabeti, si insinua tra le pieghe di vite di secondo o ennesimo grado:

par cette porte, à demi ouverte, on aperçoit un long corridor dans lequel s'avance une jeune fille d'environ seize ans qui tient dans sa main droite un verre de lait⁹⁵¹.

Il contatto diretto con il reale è inattingibile, o almeno disperso; il cuore del diamante non può essere penetrato, ma la sua superficie a puzzle di specchi determina in concerto con il soggetto, la gemmazione di immagini riflesse multiple, surrogati formali, fantasmatici, dell'essere. Tanto che il possibile, <<le grand salon de l'appartement du troisième droite pourrait offrir les images classiques d'un lendemain de fête>>⁹⁵², si dispiega come visione davanti agli occhi dell'osservatore: <<par terre, partout, les restes du raout>>⁹⁵³. Il testo perechiano si presenta come il reticolo su cui, nella camera oscura della scrittura-lettura-riscrittura, si sviluppano tutte le immagini prodottesi in

⁹⁴⁹ Ivi.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁵¹ Ivi.

⁹⁵² Ivi.

⁹⁵³ Ivi.

direzioni e tempi diversi. La palazzina di rue Simon-Crubellier undici si rivela essere una casa infestata dai fantasmi delle percezioni e delle riproduzioni, dalle forme carpite dallo sguardo nomade e memoriale della coppia autore-lettore, *faiseur de puzzle-ricombinatore*, sfinge-Edipo all'interno del territorio-mondo dei *mots croisés*. Così infatti Perec a proposito dell'arte doppia dei cruciverba:

la recherche des définitions est un travail fluide, impalpable, une promenade au pays des mots où il s'agit de découvrir, dans ces alentours imprécis qui constituent la définition d'un mot, le lieu fragile et unique où il sera à la fois révélé et caché⁹⁵⁴.

Il procedimento del cruciverba è paragonato a un percorso fluido attraverso il territorio incongnito della parola, alla codificazione della mappa per il luogo labirintico della sua dissimulazione e della sua rivelazione. Un'analogia interessante tra territorio ed enigma, da decifrare entrambi sotto il segno cripto-morfo - *linguistico* - della Sfinge, si trova in questo passo di Giovanni Verga:

solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale⁹⁵⁵.

Il nodo del mistero, erma *fatale* attraversata da fantasmi, è di natura linguistica, e la chiave risiede nello scoprimento di una prospettiva alternativa, divergente, ribaltante, inusitata:

⁹⁵⁴ G. Perec, *Les mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, (Mazarine, Paris, 1979), POL, Paris, 1999, pp. 9-10.

⁹⁵⁵ G. Verga, *Di là del mare*, in *Tutte le novelle*, vol. I, Mondadori, Milano, 1989, p. 330-31.

une fois la solution trouvée, on se rend compte qu'elle était très précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir autrement⁹⁵⁶.

Come lo sguardo geografico che permette di leggere una mappa bidimensionale in scala e tradurne il senso in percezione tridimensionale, così l'abilità nel risolvere il problema inscritto nel cruciverba e nel testo perechiano consiste nel saper tradurre un segno nell'altro, nel comparare differenti linguaggi, nel ricomporre frammentarie ed eterogenee rappresentazioni. La parola non detta, *le mot clef*, nascosto e cifrato perché essenziale, dunque, è la parola stessa:

ce qui est en jeu, dans les mots croisés comme en psychanalyse, c'est cette espèce de tremblement du sens, cette "inquiétante étrangeté" à travers laquelle s'infiltré et se révèle l'inconscient du langage⁹⁵⁷.

E tutta l'opera *La Vie mode d'emploi, romans*, è la versione macroscopica del linguaggio cifrato delle parole crociate, enciclopedica crittografia dell'inconscio linguistico, mappa dell'inquietante territorio della *étrangeté*. *Un cabinet d'amateur* diventa, secondo questo procedimento d'*encryptage*, la soluzione ulteriore alla definizione espressa dalla *Vie*, e al tempo stesso, viceversa, definizione a posteriori per la pregressa soluzione della *Vie*:

«J'avais envie de ne pas dire complètement adieu à *La Vie mode d'emploi*. C'était un livre que j'ai travaillé pendant si longtemps, que j'ai gardé pendant si longtemps, que je n'arrivais pas à m'en défaire complètement. Pour m'en défaire j'ai pensé que le plus simple était d'écrire un récit court qui n'aurait aucune relation directe avec *La Vie mode d'emploi* mais qui pour moi

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

*fonctionnerait comme une sorte d'encryptage. La Vie mode d'emploi y serait codée, ça me permettrait une dernière fois de travailler sur des thèmes analogues»*⁹⁵⁸

La Vie mode d'emploi, romans, parafrasando Stephen Albert, è un'immagine incompleta, ma non falsa, dell'universo quale lo concepiva Perec⁹⁵⁹: un universo linguistico, un universo di segni che rappresentano e significano in infinite versioni potenziali l'universo, un universo di mappe universali.

Questa mappa, essendo un puzzle *in corso*, costantemente *in fieri*, si esplica in tante forme eterogenee. Una di queste forme è il cruciverba e in questa forma, quella delle parole crociate come luogo dell'*inconscio del linguaggio*, si incontrano gli sguardi di Perec e di Lacan. <<Faîtes des mots croisés>>⁹⁶⁰, consiglia Lacan a un giovane psicologo, come esercizio di decostruzione e ricombinazione dell'enigma per eccellenza, il linguaggio. L'enigma è per Lacan, infatti, un'enunciazione senza enunciato, al pari delle soluzioni linguistiche perechiane di cui resta celata l'istanza di definizione. Le mots croisés diventano quindi la raffigurazione del campo di azione linguistica del soggetto, la mappa della prassi discorsiva, luogo della *labrys*. Secondo Lacan, l'inconscio stesso è strutturato come linguaggio, tutto il mondo psichico del soggetto è la formalizzazione del discorso, proprio e altrui, uno spazio rappresentato dall'intrecciarsi delle parole. Tra queste, la parola più determinante appare sempre quella dell'Altro, anzi, addirittura come Altro si presenta il campo

⁹⁵⁸ Georges Perec, Entretien radiophonique avec Gérard-Julien Salvy («Démarches», 12 janvier 1980), in Andrée Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larriqué et Ian Monk, *Le Cahier des charges d'Un cabinet d'amateur, L'OEil d'abord... Georges Perec et la peinture*, <<Cahiers Georges Perec>>, n. 6, Seuil, Paris, 1996, p. 137; il corsivo è mio.

⁹⁵⁹ <<Il giardino dei sentieri che si biforcano è un'immagine incompleta, ma non falsa, dell'universo quale lo concepiva Ts'ui Pên>>, J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, cit., p. 90.

⁹⁶⁰ J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 264.

stesso dell'interazione linguistica. Il soggetto cerca tramite il linguaggio la possibilità di contatto con l'Altro, e l'unica via praticabile è entrare nel territorio dell'Altro, viaggiare per i luoghi enigmatici del linguaggio. Una delle modalità realizzabili di mappa che Perec - e lo stesso Lacan - individuano come appoggio potenziale in questa *quest* gestaltica, è il cruciverba perché esso rappresenta in termini linguistici, come uno specchio, l'aspetto frammentato dell'Altro - sé, soggetti, rappresentazioni, mondi - verso cui l'Io tende. La stessa storia inscritta nel mitologema di Apollo-Dioniso, cioè la ricomposizione sulla superficie dell'ara dei pezzi del dio bambino da parte del fratello maggiore, è narrata da Lacan nella sua psico-gonia: *all'origine si ha la scissione, dove il bambino è un corpo in frammenti, nei primi mesi di vita è in balia del caos che attraversa il suo corpo, dipende in tutto e per tutto dall'Altro*⁹⁶¹. Questa fase primigenia dell'Io è definita da Lacan *stadio dello specchio*: il soggetto o Io, secondo Lacan, non è il dato originario della vita psichica dell'individuo, ma il risultato di una costruzione. La prima fase è costituita dallo stadio dello specchio, il bambino cioè riconosce la propria immagine riflessa nello specchio e elabora un primo abbozzo dell'Io, ma all'interno dell'immaginario, entro una relazione duale - *labirintica* - di confusione tra sé e l'altro. Tale identificazione è primaria, costituendo la matrice di tutte le successive identificazioni⁹⁶². Soprattutto, ciò che interessa maggiormente il presente discorso, tale identificazione è il risultato di una combinazione di rappresentazioni: il soggetto si riconosce dopo essersi raffigurato Altro, la comprensione di sé è susseguente alla mediazione per alterum. L'Io vede se stesso solo dopo essersi rappresentato come immagine doppia, luogo d'incontro tra un Io soggetto e un sé oggetto, puzzle di pezzi di cui l'immagine costituisce la stele di Rosetta del senso:

⁹⁶¹ Cfr. F. Albanese, *Pillole di Lacan. Jaques Lacan e lo Strutturalismo*, in <<PsicoLAB>>, rivista on-line in www.psicolab.net, Firenze, 2006; data ultima consultazione 30/09/2007.

⁹⁶² Cfr. Jacques Lacan, *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, trad. it., *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.

rispetto alla frammentazione originaria, l'immagine nello specchio è un io ideale, che salva il soggetto dalla disgregazione, permettendogli di riconoscersi come Io⁹⁶³.

La pratica del puzzle, così come quella del cruciverba, ripete secondo moduli iconografici e linguistici in scala, l'attività ermeneutica e gnoseologica fondante del soggetto. In questo senso sono meta-ricostruzioni, riproduzioni su carta di ciò che il soggetto fa, o dovrebbe fare, portolani, mappe di navigazione, manuali d'istruzioni, *mode d'emploi*. La conoscenza avviene per contatto superficiale, per contatto quindi di immagini:

Solo quando questo corpo è calzato (come un guanto), simile a due membrane incollate fra loro, si può sentire il proprio corpo attraverso "la pelle" dell'altro⁹⁶⁴.

Il fantasma è l'altro lato della membrana di contatto, è la superficie nascosta, l'epidermide cava, l'immagine in negativo senza la percezione della quale l'immagine in chiaro resta dimezzata, incompleta. La rappresentazione puzzle-grafica, pittografia e geografica di questa dualità di contatto inscritta nell'attività di conoscenza si trova alle pareti del salone dell'appartamento di Bartlebooth, nel capitolo LXXXVII, *Bartlebooth, 4*, della *Vie mode d'emploi, romans*. L'incastonamento di immagini concentriche è una delle strategie testuali predilette da Perec. Tutto è rappresentazione di rappresentazioni, le descrizioni di Perec contengono sempre altre descrizioni in una progressione *telescopica*, una descrizione frattale in cui ogni elemento è potenzialmente un contenitore di descrizioni infinite, *ekphrasys en abîme*. Il romanzo si presenta quindi, per Perec, come

⁹⁶³ J. Lacan, *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, trad. it., *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in *Scritti II*, Einaudi, Torino, 1974, p. 581.

⁹⁶⁴ Muriel Drazien, *Nora calzava a Jim come un guanto. Escursione intorno al desiderio maschile e femminile*, Journées d'étude «Désir d'homme et désir de femme, qu'est-ce à dire?», Milano, 17-18 settembre 2005, in www.freud-lacan.com; data ultima consultazione 30/09/07.

una riflessione speculare su questo mondo condannato alla ripetizione infinita dei propri modelli⁹⁶⁵.

Perec procede al tentativo di mappare questa riproduzione infinita di modelli tramite il suo iper-modello, *La Vie mode d'emploi, romans*. La descrizione di territori di rappresentazione concentrici è il principio strutturale dichiarato su cui si fonda *Espèces de espaces*⁹⁶⁶. L'espace di partenza e di arrivo, è lo spazio del testo, territorio linguistico, luogo di rappresentazione e riproduzione per eccellenza:

La mia prima approssimazione di spazio era la pagina; dopo la pagina cominciano degli inscatolamenti a partire da un gioco di parole tra *la page* (pagina) e *le page* che in argot è il letto. Poi dal letto si passa alla camera, dalla camera all'appartamento, dall'appartamento alla casa, dalla casa alla strada [...]. Voglio dire che le cose si inscatolano le une nelle altre e lo spazio, bisogna cominciare col prenderlo da un'estremità; lo spazio somiglia a una cipolla con delle sfere successive⁹⁶⁷.

Nel salone dell'appartamento di Bartlebooth il primo strato a essere tolto è quello delle pareti, che si aprono dentro i quadri lì appesi, contigui l'uno all'altro come pezzi di un puzzle la cui immagine è in corso di scorgimento. Il riferimento al puzzle pare confermato dalla

⁹⁶⁵ G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, trad. it. a c. di Sergio Pautasso, *Storia di un quadro*, Rizzoli, Milano, 1990, p. 29.

⁹⁶⁶ Cfr. G. Perec, *Espèces d'espace*, Editions Galilée, Paris, 1974, trad. it. a c. di Roberta Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

⁹⁶⁷ Entretien avec Ewa Pawlikowska (1981), «Littératures», Paris, n. 7, printemps 1983, trad. it. a c. di Elio Grazioli, *Conversazione con Eva Pawlikowska*, «Riga», n. 4, Marcos y Marcos, Milano, 1993, p. 100.

scène mythologique d'Eugène Lami montrant Bacchus, Pan et Silène accompagnés de ribambelles des Satyres, hémipans, aegipans, sylvains, faunes, lémures, lares, farfadets et lutins⁹⁶⁸.

Bacco è la versione latina di Dioniso, e Pan, Sileno e il seguito eterogeneo di satiri, silvani, fauni vari, sembra proprio la riproduzione diffusa del mitologema base, rifratto nelle sue possibili varianti iconografiche. Subito accanto, non per caso, si trova <<un paysage intitulé *L'Ile mystérieuse*>>⁹⁶⁹, firmato L. N. Montalescot. Il quadro rappresenta

un rivage dont la partie gauche, avec sa plage et sa forêt, offre un abord agréable, mais dont la partie droite, faite de parois rocheuses découpées comme de tours et percées d'une ouverture unique, évoque l'idée d'une forteresse invulnérable⁹⁷⁰.

E' quindi la realizzazione pittografica della Terra intesa come *Gé* e *Ctòn*, l'immagine geografica che comprende entrambe le superfici, quella esterne e quella interna, l'evidente e la nascosta. Non sfugga l'utilizzo del verbo *découper*, è l'arte del *faiseur de puzzle* a compiere l'impossibile raccordo tra le incommensurabili superfici di contatto. Il capitolo propone poi un singolare, ulteriore, raccordo *enigmistico* tra alfabeto linguistico e alfabeto geografico: le ragioni sociali di due catene alberghiere - *MARVEL HOUSES INCORPORATED* e *INTERNATIONAL HOSTELLERIE* - presentano lo stesso numero di lettere, ventiquattro. A partire da questa congruenza segnica, i reparti pubblicitari delle due società propongono una particolare mappa promozionale:

[ils] proposèrent, dans vingt-quatre pays différents, un choix de vingt-quatre emplacement stratégiques où pourraient venir

⁹⁶⁸ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, romans, cit., p. 496.

⁹⁶⁹ Ivi.

⁹⁷⁰ Ivi.

s'implanter vingt-quatre complexes hôteliers d'un style entièrement nouveau⁹⁷¹.

Non solo, <<grâce à un raffinement suprême>>⁹⁷² dell'arte combinatoria del *faiseur de puzzle*-cartografo,

l'énoncé des vingt-quatre lieux choisis faisait apparaître, verticalement et côte à côte, l'intitulé des deux firmes créatrices (fig. 1)⁹⁷³.

Questo cruciverba-mappa in cui non solo le parole ma pure i luoghi sono *croisés*, annovera, tra gli altri, Anafi, l'isola delle Cicladi senza serpi - *An Ofis* -, sorta dalle profondità marine per dare approdo agli Argonauti; *Erbil*, l'arcaica Arbela, la città sede del più antico insediamento continuo d'umani inurbati - dal XXIII secolo a. C. a oggi -, situata in Iraq; Soria che sorge nei pressi della scomparsa Numanzia, data alle fiamme dai suoi stessi cittadini pur di non cederla ai conquistatori romani guidati da Scipione Emiliano; Safad, una delle quattro città sacre del Giudaismo, fondata secondo le Sacre Scritture da uno dei figli di Noè subito dopo il Diluvio Universale e centro della Kabbala; *Ilion*, la mitica e storica città di Troia dalle nove forme; Coira, la più antica, preistorica, città svizzera; Osaka, con i suoi resti di conchiglie e scheletri umani del V-VI secolo a. C.; Artesia, nel New Mexico, la città dei pozzi artesiani che ha costruito negli anni '60 del XX secolo una scuola sotterranea anti-atomica; Pemba, isola della Tanzania con le uniche millenarie rovine di fortezze di tutta la costa orientale dell'Africa, centro di arti mediche e arcane, patria degli stregoni *waganga*; Oland, isola svedese collegata durante la glaciazione alla terra ferma da un ponte di ghiaccio, sito paleolitico, sede di fortificazioni durante l'età del ferro, necropoli vichinga; Aeroe luogo di tumuli, di dolmen e

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 497.

⁹⁷² *Ivi.*

⁹⁷³ *Ivi.*

di *Ting* antichi; Eimeo, l'isola della *lucertola gialla*, hotspot geologico, sorta come vulcano dalle acque dell'Olocene. Sono tutte metamorfosi di una geografia altra, ognuna prefigurazione di Lebtit, la città cercata sempre, città consociate alle città invisibili di Calvino, declinazioni della memoria e del possibile, segni il cui significato è celato sotto le sabbie del Tempo e sotto le profondità recondite della Terra e del mare. Solo riappropriandosi della loro metà eclissata è forse possibile riesumare la dimensione del Tempo e dell'interiorità. E una simile riesumazione ermeneutica richiede pure Orlando, la città di Disneyworld, solo

superficiellement aux Etats-Unis, dans la mesure où Disneyworld est à soi seul un monde⁹⁷⁴.

Città dell'immaginario, mondo dentro lo specchio in cui le due società dell'industria del turismo vogliono essere rappresentate, superficie territoriale eterotopica che la labirinto-grafia di Perec include all'interno del suo *mapping*. Ma il progetto delle due società coincide con quello di Perec?

Bicefala è la struttura della nuova società generata dalla fusione della Marvel Houses International e della Incorporated Hostellerie, così come bicefalo è lo sguardo al mercato del turismo e alle esigenze della clientela: da un lato si vuole inglobare sia i <<panoramas naturels [parcs, etc.]>>⁹⁷⁵, sia quelli <<artificiels [Venise, les Matmata, Disneyworld, etc]>>⁹⁷⁶; dall'altro si vuole rendere abitabile, fruibile e percorribile sia l'esterno sia l'interno del *luogo*. In questo caso, certo, si tratta di un hotel, ma esso diviene una tessera modulare di spazio, un territorio scalare incastonato nella geografia frattale della Terra, quasi un tesseratto, che da fuori appare solo un hotel, e invece dentro è esteso quanto un mondo:

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 499.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 498.

⁹⁷⁶ *Ivi.*

les hôtels que Marvel Houses International se proposait de construire, ce serait u'ils comportaient, *intra muros*, tout ce qu'une clientèle riche, exigeante et paresseuse, pourrait avoir envie de voir ou de faire sans sortir⁹⁷⁷.

Il contatto così assicurato tra esterno e interno, e soprattutto con il luogo in quanto unicità irripetibile d'esperienza, viene però a mancare, o almeno a essere surrogato in un palliativo museale, in cui Tempo e Spazio sono tradotti in simulacri ridotti e meglio accessibili di se stessi, in <<parcs culturels>>⁹⁷⁸ che si rivelano *riserve culturali* nel senso peggiore - colonialista - del termine, inscatolamenti deteriori del territorio in spazio euclideo-turistico, che comprimono l'*arché* spazio-temporale in *résumé* baedeker. Infatti, <<la véritable originalité de toute l'entreprise>>⁹⁷⁹ consiste nella <<pure et simple négation de l'espace>>⁹⁸⁰. Il progetto della Marvel Houses International dunque si rivela come l'anti-romanzo dei *Romans* perechiani, ne costituisce il doppio negativo, l'altro opposto, il risvolto contrario. Quanto esso edifica in forma fossile di museo, *La Vie mode d'emploi, romans* intreccia in forma mobile di storia; alla negazione dello spazio e del tempo espressa dai simulacri artificiali dei luoghi, si contrappone l'affermazione del luogo e della Storia, dei segni iscritti - e ancora parlanti - nel Tempo sulla Terra. Nelle riserve culturali invece il cliente è espropriato della sua qualità caratterizzante - la mobilità -, e fissato in un punto astratto dello spazio. Il mondo come campo di conoscenza e attività dei soggetti è ridotto a diorama immobile. *La Vie mode d'emploi, romans*, è viceversa il tentativo di riavviare la giostra delle rappresentazioni, il caleidoscopio delle cartografie del mondo. Nonostante i personaggi siano tutti concentrati in unico punto

⁹⁷⁷ Ivi.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 501.

⁹⁷⁹ Ivi.

⁹⁸⁰ Ivi.

dello spazio, questo è re-inscritto nella fluttuazione inesausta e inesauribile di narrazioni e labirinto-grafie, è ri-materializzato in esperienza, in atomi memoriali riaggregantisi in corpi, luoghi, interazioni, finzioni vitali, organiche, geografiche e non geometriche. Mentre l'occhio di Perec dà conto della specificità irripetibile di ogni singolo oggetto fino alla più futile e diseredata carabattola, i dirigenti della Marvel Houses International

en cas d'impossibilité majeure, ils grouperaient en un seul lieu telle ou telle attraction qu'il serait plus commode de remplacer ailleurs par une contrefaçon de bon aloi⁹⁸¹.

Charles-Albert Beyssandre, critico d'arte, assunto per comporre una collezione molto ristretta delle maggiori opere pittoriche di arte contemporanea - un puzzle di quadri -, esercita una prospettiva diversa dalle specifiche commerciali e turistiche che hanno guidato la sua nomina e definiscono i contorni del suo incarico. Egli è un uomo

ouvert, et heureux lorsqu'au terme de plusieurs heures passées dans un atelier ou une galerie, il parvenait à se laisser silencieusement envahir par la présence inaltérable d'un tableau, son existence ténue et sereine, son évidence compacte s'imposant petit à petit, devenant chose presque vivante, chose pleine, chose là, simple et complexe, signes d'une histoire, d'un travail, d'un savoir, enfin tracés au-delà de leur cheminement difficile, tortueux et peut-être même torturé⁹⁸².

Il suo sguardo non solo è rivolto verso il quadro ma lo accoglie, secondo un movimento percettivo volto a comporre la visione in mandala: Beyssandre accoglie la presenza fantasmatica del quadro, il suo *geist* che rende la cosa piena, presente, semplice e

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 503.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 505.

complessa a un tempo, viva quasi nel suo essere non solo cosa ma segno, morfema di un discorso già avviato - che è storia -, e prosequente, anche attraverso lui, l'osservatore del momento. <<Moments magiques>>⁹⁸³, incassati tra le maglie della <<tâche mercantile>>⁹⁸⁴, che Beyssandre anela a <<multiplier>>⁹⁸⁵, secondo l'impostazione e il moto prospettici di cui *la Vie*, tra le altre cose, è *mode d'emploi*. Beyssandre è presentato come il cartografo che, finanziato dal Potere per astrarre la Terra in spazio e tracciare esatti confini su cui sbarcare ed edificare strutture di dominio dei modelli di rappresentazione, dominio poi economico, politico, culturale, non si esime comunque dall'incontro con il *paesaggio*, con i luoghi; sul punto di vista del viaggiatore tecnico prevale lo sguardo del viaggiatore pittoresco. Il suo sguardo però non può restare neutro, essendo inserito in una rete che lo determina e che è da lui determinata in un gioco di influenze reciproche. L'autorità *politica* assegnatagli dalla notizia della sua committenza genera un effetto onda che distorce la realtà attorno a lui:

Beyssandre s'aperçut qu'il disposait d'un pouvoir encore plus grand que son crédit⁹⁸⁶.

Il suo sguardo collezionante imprime una perturbazione al mondo dell'arte solo posandovisi. E' nel suo occhio stavolta il *geist*, la presenza che infesta le aste, i *salons*, i circoli culturali e commerciali. Il suo sguardo diventa il metro del valore, ciò che osserva acquista la pienezza dell'opera d'arte, mentre ciò che è escluso dal suo campo visivo è relegato in casseforti blindate, sepolto, cancellato. Il potere fantasmatico di cui dispone si trasforma però in una versione visiva - *linguistica* - della maledizione di Mida, tutto ciò che il suo sguardo incontra, tutto

⁹⁸³ Ivi.

⁹⁸⁴ Ivi.

⁹⁸⁵ Ivi.

⁹⁸⁶ Ivi.

ciò su cui si posano le sue parole, diventa oro, <<il dut s'interdire de fréquenter les salles de ventes et d'assister aux vernissages>>⁹⁸⁷. E' come se l'avere un fine esterno alla pura contemplazione comporti l'impossibilità di quell'incontro *magique*, organicamente e totalmente e interiormente pervasivo con l'altro di cui prima Beyssandre godeva. Mida vede che il mondo è eterogeneo, eppure il suo tocco lo rende tutto uguale, lo riduce a un'unica immagine, lo trasmuta fino a decretare l'inaccessibilità alle varie forme del mondo. Beyssandre traduce in suo giudizio ogni cosa, cancellando tutto ciò che è ulteriore al suo stesso giudizio. I quadri stessi, non sono più esperienze vive, segni di saperi e di storie, ma oro, inerte, inespressiva astrazione, cenere post atomica dell *fall out* prospettico determinato dall'<<étrange tâche qu'on lui avait confiée>>⁹⁸⁸. Quando legge le parole di Rémi Rorschach - <<On m'a raconté l'histoire d'un homme qui a fait le tour du monde pour peindre des tableaux, et qui ensuite les a détruits scientifiquement>>⁹⁸⁹ - Beyssandre decide che devono essere quelle opere a costituire il cuore della collezione più rara del mondo, forse ravvisando nel progetto di Bartlebooth la farmacopea possibile per curare la sovrimpressione dello sguardo su ciò che è osservato, l'antidoto all'annullamento della visione in immagine pre-vista. Bartlebooth rifiuta l'ingerenza di quell'occhio, come un'opposta polarizzazione, un'antitetica, per quanto equipollente, passione: se Beyssandre ricerca la pienezza dell'opera - pienezza d'arte, organica o pienezza d'astrazione, confezionata, ambiguità intrinseca inscindibile dalla ricerca -, Bartlebooth insegue invece l'annullamento della prospettiva unica nella moltiplicazione dei *medium* interposti tra sé e l'opera, fino alla parcellizzazione dello sguardo, alla sua scomparsa che riconsegna la cosa alla sua incomprendibilità:

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 506.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 507.

⁹⁸⁹ *Ivi.*

les aquarelles, comme cela avait toujours été, continueraient d'être transportées sur leur lieu d'origine pour y retrouver la blancheur de leur néant premier⁹⁹⁰.

Bartlebooth tenta di annullare la deformazione impressa al *paesaggio* dal suo modello di percezione e riproduzione. Bartlebooth, con il suo progetto, mira all'assottigliamento liminare dei propri parametri di contatto, ricerca la modalità ermeneutica che gli permetta di venir attraversato dalle immagini senza bloccarle in sé, dentro griglie di trascrizione euclideo-cartesiana, secondo metrologie quantitative. Vuole essere tramite e non termine del flusso di immagini che infestano il mondo. Beyssandre punta ad assemblare un'immagine definitiva, Bartlebooth a cancellare ogni immagine per riconsegnare all'esperienza del luogo la sua irripetibilità. Il primo vuole fissare in simulacro il momento, l'altro cerca di percorrere fino in fondo e poi a ritroso il processo percettivo per completare il cerchio dell'esperienza e riconsegnare la magia a ogni singolo momento. Beyssandre è cartografo, si rinchiude dentro la sua stessa riduzione del mondo a spazio, Bartlebooth è davvero geografo, entra nel labirinto, lo percorre lungo ogni meandro, ne esce abbandonando/liberando Ariadne, l'esperienza del labirinto. Entrambi i progetti, però, falliscono. Il programma della Marvel Houses viene sospeso, Bartlebooth non termina il quattrocentotrentanovesimo puzzle, Beyssandre scompare. Restano <<un gigantesque projet de remorquage d'iceberg>>⁹⁹¹ finanziato dalla Marvel Houses e *La Vie mode d'emploi*, *romans* scritto da Perec.

Mason & Dixon è particolarmente infestato da ombre, presenze, fantasmi vari e bizzarri; tra questi i più ostinati sono *The Ghastly Fop*⁹⁹², romanzo finzionale, la cui posizione tuttavia

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 508; il corsivo è mio.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 510.

⁹⁹² Cfr. T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., <<*The Ghastly Fop? Vampyrs of Covent Garden? Come, come. Worth a dozen of any Tom Jones, Sir.*>>, la prima apparizione, p. 117; <<sometimes I must sit and read to her, the Bible, the

rispetto al romanzo che lo dovrebbe contenere è continuamente in movimento, rendendo fantasmatica la concezione stessa del posizionamento assolutamente identificabile...

(so the Revd, who was there in but a representational sense, ghostly as an imperfect narrative to be told in futurity, would have guess'd)⁹⁹³

L'altro fantasma è Rebekah, il *revenant* della moglie deceduta di Mason. Ma si consideri ora la riproduzione dell'immagine fantasmatica *sub specie texti*. Il capitolo 54 di *Mason & Dixon* inizia con un brano del romanzo incastonato *The ghastly fop*, in cui Eliza è trasformata nella sua <<Wanton sister>>⁹⁹⁴, raddoppiata <<in a Hand-Mirror>>⁹⁹⁵ in una forma mai vista prima ma subito desiderata <<sinfully>>⁹⁹⁶. La duplicazione sovraccaricata di potenzialità concupiscente ha lo scopo di sedurre l'occhio altro, di catalizzarne i desideri e colonizzarne le immagini del mondo: Eliza è infatti l'ultima <<Widow of Christ>>⁹⁹⁷ reclutata a forza nell'esercito gesuitico di Zarpazo, ennesima pedina della lotta tra l'ortolatRIA incarnata dal Lupo di Gesù e il Feng Shui cinese di cui è campione Captain Zhang. La posta in gioco, dunque, è la modalità di rappresentare la Terra. Subito dopo lo stralcio *interno* del *Ghastly fop*, Brae

Lunar Tables, *The Ghastly Fop*, whatever comes to hand>>, p. 178; <<returning to their Rooms, he finds Mason reclin'd and smoking, looking up guiltily from a ragged Installment of *The Ghastly Fop*>>, p. 347; <<Book-reading is no match, tho' he tries, being loan'd the choicest of limp, creas'd, and spatter'd books of erotick Pictures and Text, staying up to finish an extra chapter in *The Ghastly Fop*, to see how it comes put>>, p. 457.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 525.

⁹⁹⁵ *Ivi.*

⁹⁹⁶ *Ivi.*

⁹⁹⁷ *Ivi.*

has discover'd the sinister Volume in 'Thelmer's Room, lying open to a Copper-plate Engraving of two pretty Nuns, sporting in ways she finds inexplicably intriguing...⁹⁹⁸

Il romanzo, aperto dentro il romanzo, permette l'uscita - e l'entrata - di immagini, è una superficie di confine che connette territori testuali contigui, *engraving* l'uno nell'altro, specchiatisi a vicenda. Il tema, ancora, è quello della riproduzione delle immagini e del suo addentellato: il progetto di controllo del desiderio. L'immagine non è semplicemente vista dall'occhio, essa lo cattura nel labirinto delle sue implicazioni e intenzionalità invisibili e lo ricombina secondo le proprie specifiche, come un virus digitale che una volta entrato nel sistema ne modifichi la struttura del software. E il desiderio non è mai per l'oggetto, ma sempre per il suo riflesso, mai per la cosa, sempre per il suo doppio fantasma:

"...sure there may be Renderings more pleasant to look upon... the Western Country at Sunset, probably, [...] yeti f one of you, beheld intimately, be all but unbearably fair, you see, imagine the sentimental Delight into which a Man might be thrown, at the sight of two of you."

"More than twice as much, I'd guess, wouldn't you?"

"Oh, something exponential, I've no doubt"⁹⁹⁹.

La seduzione muliebre, come spiega il frammento del *Ghastly fop*, è una mossa *settoriale* all'interno della strategia maggiore, la seduzione *tout court*, totalizzante. Se l'obiettivo è la Terra, è il suo modello di riproduzione che interessa, la sua mappa quindi, la modalità di descrizione e raffigurazione. La guerra di Zarpazo è guerra di cartografie, colonizzazione di sguardi, tentativo di terraformare l'immaginario sul mondo in un diagramma immobile

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 526.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 526-27.

perinde ac cadaver, in <<a Game which MATHematically he cannot lose>>¹⁰⁰⁰.

Ethelmer confessa alla cugina Tenebrae di star seguendo la Linea della serie *The ghastly fop*, replicando *mutatis mutandi* la Linea del racconto del Reverendo Cherrycoke, a sua volta replicante la Linea dell'impresa di Mason e Dixon, ed essendo enigmaticamente rifratte tutte le linee in quella di fuga di Eliza e di Captain Zhang, in un nodo gordiano inestricabile:

And so off they minuet, to become detour'd from the Revd's narrative Turnpike onto pleasant Track of their own mutual Fascination, by way of the Captive's Tale¹⁰⁰¹.

Anche in Pynchon, dunque, è sempre una danza, sul modello di quella classica della *geranos*, a tracciare i meandri per la diversione, per l'attraversamento significativo del labirinto, per la sua lettura organica e traduzione in senso, in comunicazione, in vita. Brae, intanto, domanda di essere aggiornata, e il cugino l'accontenta sollecito:

"The Ghastly Fop. He's seen at Ridottoes and Hurricanes, close to Gaming-Tables, as to expensive Nymphs. But he speaks to no one. 'No one approaches him. 'Not I, thank you,- much too ghastly,' is the postventilatory Murmur among the Belles attending. He is reported to be the Wraith of a quite dreadfully ruin'd young man come to London from the Country, who can return neither there, nor to the World of Death, until sizable Debts in this one be settl'd,- and to reside, tho' not necessarily to live, in Hampstead."¹⁰⁰²

Per il tramite delle parole di 'Thelmer, si entra dentro il racconto del *Ghastly fop*, sono le parole del suo romanzo, il vocio diffuso del suo mondo finzionale a proseguire la sinossi:

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 530.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 529.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 527.

The Ghastly F., true to his legend, is engaged in the long, frustrating, too often unproductive Exercise of tracking down ev'ryone with whom he yet has unresolv'd financial dealings. To some, he seems quite conventionally alive, whilst others swear he is a Ghost¹⁰⁰³.

Per completare questa sorta di danza intermittente tra i differenti piani della narrazione, è infine il libro stesso ad acquisire gli attributi fantasmatici del suo protagonista:

The Series runs to at least a Dozen Volumes by now, tho' no one is sure exactly how many,- forgeries have also found their way into the Market¹⁰⁰⁴.

La sua forma eterea, inafferrabile e incomprensibile, appare come il segno per eccellenza della mobilità e dunque della rivolta e opposizione alle strategie di occupazione e alle strutture ortogonali di delimitazione e individuazione. Il *Libertino fantasma*, testo e personaggio, lettura e legenda, mappa e geografia, rappresenta esponenzialmente il linguaggio della transitorietà, il codice mercuriale della mutazione, una sorta di manuale a dispense della labirinto-grafia, della danza delle gru sopra i territori della rappresentazione:

the Ghastly F. has either just been thro' or is schedul'd to arrive at any Moment In his largely Paper Vengeance, he not only traverses England, but the World of Commerce as well, righting Injustices in Grub-Street, prematurely exploding Bubble-Schemes, making wild raids upon the Exchange, Gambling Stacks of what prove to be only Ghost-Guineas, losing all, straightening his Wig, and vanishing before the admittedly sleep-denied Eyes of the Company¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰³ Ivi.

¹⁰⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, pp. 527-28.

Tanto più monolitico si erge il Castello dell'ortolatria, della cartografia imperiale romano-gesuitica, tanto più inconsistente e ubiquo si fa il Libertino fantasma per trapassare come sovversione pulviscolare tra i tagli dei blocchi di pietra, tra gli interstizi delle celle di detenzione. Infatti, <<somewhere, as some would say ineluctably, in this wealth-spangl'd Web, is a fateful Strand reading to the Society of Jesus>>¹⁰⁰⁶, perché i due sguardi sul mondo si intrecciano in una contesa continua che definisce il campo stesso di gioco. Un campo che la cartografia gesuitica vuole bloccare in un fermo-immagine definitivo, definire in linee e angoli astratti e generali e lottizzare in colonie di dominio e sfruttamento. Quello stesso campo, al contrario, diventa zona di fuga per l'approccio altro, territorio in cui esercitare feng shui, diversione e soggettivizzazione del modello di *mapping*:

"How far in the Book did you get?"

"Up to where she meets the Chinese Boy, and they plan their Escape."¹⁰⁰⁷

Anche il sogno di Eliza, inscena la medesima contrapposizione, tra astratto, coatto, stabile posizionamento e personale, libero, mobile transito:

One night I dream that I have come to a Bridge across a broad River, with small settlements at either approach, and in its center, at the highest point of its Arch, a Curious Structure, some nights invisible in the river mists, Lanthorns burning late,- a Toll-House. Not ev'ryone is allow'd through, nor is paying the Toll any guarantee of Passage. The gate-keepers are members of a Sect who believe that by choosing correctly which shall dwell one side of this River, and which the other, the future happiness of the Land may be assur'd¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 528.

¹⁰⁰⁷ *Ivi.*

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 529.

Il Lupo di Gesù progetta di cartografare sia la Terra sia la memoria, <<thus controlling the very Stuff of History>>¹⁰⁰⁹, entrambe essendo materia a due facce, una superficiale l'altra ctonia, formatesi per l'accumulo geodetico di detriti e strati di esperienze e immagini, al pari della *stuff of history* della *Vie mode d'emploi, romans*. E la fuga, infatti, il moto in uscita - solo apparentemente opposto al moto in entrata dell'occhio perechiano - è evasione dalla Città Infernale, percorso in accordo al meandro filante di Ariadne - come vorrebbero Calvino e il suo Marco Polo, <<in a Departure as bound to the Terrain as her dream'd one had been sky-borne>>¹⁰¹⁰. Il mitologema fondante del Labirinto ritorna nelle lande amerindie di Pynchon: Captain Zhang e Eliza ricostituiscono la coppia Teseo-Ariadne, la loro Fuga è riflesso della danza della *geranos* e rappresenta la reciproca riproduzione dei segni nel cielo come nella Terra. Come nel volo delle gru, infatti, anche qui si tratta di superare <<th' American Winter>>¹⁰¹¹ leggendo la parabola morale inscritta nel serpente-fiume, nel meandro, nascosto <<remote as Heaven, below>>¹⁰¹². La Fuga è segno della scrittura, della labirinto-grafia con cui gli dei patroni del linguaggio hanno transcodificato la parola della natura, del macrocosmo, in parola dell'uomo, del microcosmo. O, allo stesso modo, la Fuga è segno del contatto, cioè della comunicazione, tramite cui le due dimensioni della psiche e dell'esperienza conoscitiva, quella esterna e quella interiore, della mobilità l'una e della sedimentazione l'altra, dell'inconsistenza e della profondità, ricompongono il mandala del Tutto e producono la forma del mondo, la mappa organica del territorio antropico per eccellenza, quello semantico. Questa è l'anabasi della memoria,

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 530.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 531.

¹⁰¹¹ *Ivi.*

¹⁰¹² *Ivi.*

this is a journey onward, into a Country unknown,- an Act of Earth, irrevocable as taking Flight¹⁰¹³.

Questo viaggio terricolo che è come spiccare il volo, vale a dire la scrittura che è opera mercuriale e vulcanica a un tempo, traghetta la coppia Captain Zhang-Eliza dalle pagine del *Ghastly fop* alle pagine del *Mason & Dixon*¹⁰¹⁴, danzando oltre le soglie multiple e plissettate della finzione, dall'Inverno alla Primavera, dal Labirinto a Nasso, da un racconto incastonato al racconto incastonante, lungo la fantasmatica prospettiva di fuga dei *trompe l'oeil* a matrioska. I passaggi di piano si susseguono e accavallano, giusto la pagina successiva mostra la ritrosia di Ethelmer nel proseguire la lettura del *Ghastly fop*, collegato via Johnson a *Mason & Dixon*, tanto che le due narrazioni si rispecchiano fedelmente: <<[Ethelmer] smiles. Zhang does.>>¹⁰¹⁵; così come la geometria euclidea della Reale Società e della Compagnia cabala bifronte che vuole la Linea è la versione anglosassone capitalistica del <<Jesuit Maze>>¹⁰¹⁶ secolare, interiore ed eterno, che richiede obbedienza *perinde ac cadaver*. Ed entrambe sono varianti frammentarie, vicoli ciechi e perigliosi del Labirinto della mappa-testo, <<a mysterious Space she has more than

¹⁰¹³ Ivi.

¹⁰¹⁴ Il punto esatto del transito si trova a pagina 532 e coincide con la stretta di mano - *massonica* - tra Captain Zhang e Sir William Johnson, il baronetto inglese, agente reale per gli affari indiani i cui negoziati con i nativi permettono a Mason e Dixon di estendere la Linea. A pagina 534, <<they arrive at the West Line, and decide to follow the Visto east, and ere long they have come up with the Party.>>, e a pagina 535 sono definiti <<Apparitions>>, apparizioni fantasmatiche. A pagina 536, avviene infine l'incontro tra Eliza e Dixon, prima, e Mason subito dopo, a cui ella appare uguale a Rebekah: <<You resemble far too faithfully One whom I have not beheld,- not in Body,- for seven years. More than merely some general Likeness, Madam,- you are her *Point-for-Point Representation*.>>. Eliza appare come la *proiezione ortogonale* di Rebekah, la transcodificazione in corpo del suo ricordo fantasma, la sua transustanziazione à *rebours*.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 533.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 534.

curiously long'd to enter...>>¹⁰¹⁷. Lei è Eliza, certo, ma anche Brae, e Arianna con il suo filo da dipanare e riannodare, Rebekah e le forme del ricordo, e pure allo stesso modo ogni altra lettrice che si accinga a entrare, come ulteriore riflesso, nella zona misteriosa di cui il testo è territorio e mappa insieme, e in forme inestricabili e divergenti l'una nei confronti dell'altra.

Il sogno di Mason che interviene a questo punto del capitolo 54, è un sogno di viaggio, una visione onirica di geografie: inscena il suo desiderio di <<trying to get back to the mill in Wherr>>¹⁰¹⁸ insieme a Rebekah, un desiderio interrotto da un rapimento e da un sequestro in <<a House whose residents she knows, where she is seduced, not entirely against her will, by this band of foreign, dimly political, dimly sinister men and women>>¹⁰¹⁹. Lontano dal mulino, simbolo dell'asse del mondo, Mason si trova rinchiuso nell'ennesima prigione, dedalo senza uscita, costruito per la sottomissione e il dolore, senza neanche la possibilità di capire *chi* lo ha edificato, e *per quale missione*. Il delirio onirico di Mason sembra allestire il negativo della danza della *geranos*, l'anti-scrittura contraffatta non per comunicare il senso, ma per celarlo, non per permettere e riprodurre *sub specie humanitatis* la migrazione verso la Primavera, ma per impedirla e pervertirla in glaciale stasi di morte:

she lies still, passive, allowing them to handle her. Mason, in despair watches a kind of lengthy Ritual. He does not intervene because she has told him, in painfully direct language, that he no longer has the right. Once she flicks her eyes toward him, as if to make sure he's looking... but only once, and briefly¹⁰²⁰.

La *lei* - qui nella figura di Rebekah - da Signora del Labirinto, dea e guida e segno di crisi e mutazione, è fatta oggetto,

¹⁰¹⁷ Ivi.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 538.

¹⁰¹⁹ Ivi.

¹⁰²⁰ Ivi.

strumento da manipolare e di manipolazione, segno di norma assoluta e conservazione immutabile. *Gli agenti della Morte*, impercettibili, operano come architetti di strutture, spazi artificiali di

structur'd servitude, a fore-view of Purgatory, a Prison that works thro' bribes, threats, favors, with rules it may be fatal not to know...¹⁰²¹

Il loro linguaggio è criptico, al fine di non essere compreso, così da tracciare cartografie che non rivelano luoghi e percorsi, ma cifrano spazi di detenzione, linee di contenimento, mappe della stasi. Entro una simile produzione di spazio-prigione, in simili <<make-believe chateaux>>¹⁰²²,

she, perhaps willingly, taken into it, under it,- he cannot follow. Can as little charm as sing his way in. He knows only straightforwardly squalid Pelhamite arrangements,- here all is illegible, in a light forever about to fail. Worse, he shall have to return in dreams to this same place, again and again, the layout of the rooms ever the same, the same doors having but just closed, the invisible occupants having only just gone away,... the whispering across the Wall he can almost hear..¹⁰²³

Gli agents of Death, la cui identità non è svelabile, avendo essi cancellato dall'alfabeto stesso i segni atti a nominarli, e quindi la possibilità di contestarli, procedono per possessioni progressive: colonizzano le modalità di produzione delle immagini - vale a dire il linguaggio - e quindi colonizzano il desiderio trasformandolo in voluttà di assoggettamento, il soggetto in oggetto, il luogo - del sogno e del mondo - dell'esperienza in spazio di sottomissione, la mappa di viaggio in griglia di determinazione. La loro strategia appare simile - ma di segno opposto - a quella dello sguardo perechiano dentro *La Vie mode*

¹⁰²¹ Ivi.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 539.

¹⁰²³ *Ibid.*, pp. 538-39.

*d'emploi, romans; essi - French agents of Death*¹⁰²⁴ - operano infatti al livello microscopico dei segni atomici i cui moti e scomposizioni e combinazioni danno forma alle spirali e alle catene dei discorsi sul mondo. E' nelle mappe incastonate - costituenti e costituentesi - nell'occhio che i modelli di controllo si installano, per soggiogare i flussi e i florilegi di forme e cristallizzarli in strutture, per potare il rizoma del senso e sostituirlo con la *Vera Ikon*, feticcio unico e assoluto, inumano e macchinico, dell'omissione del senso:

they were possessing her in ways more intimate than had ever been allow'd him... interfering at orders of minitude invisible to human Eye, infiltrated without need of light or Map, commanding the further branches of whatever flows in a Soul like blood... she and her Captors whispering together incessantly, in a language they knew, and he did not, and what language could it be? not any French as he'd ever heard it,- too fast and guttural and without grace... they all spoke at incredible Speed, without pause for breath. For where breath has ceas'd, what need for the little pauses of mortal speech, that pass among us ever unnotic'd?¹⁰²⁵

La figura di Lei - Rebekah e Dea, segno terrestre e uranio di attraversamento e comunione - diventa così <<the thrown-aside toy>>¹⁰²⁶ della prospettiva dominante, incarnata in un impersonale <<Leadenhall Street Nabob>>¹⁰²⁷. L'unica via di fuga rimasta è assottigliarsi sempre di più, in ordini di *minitudine* non ancora raggiunti, oltre i confini materici, in luoghi alieni allo spazio definitivamente cartografato. La forma del fantasma allude a questa possibilità: la leggerezza estrema, al confine mobile tra il segno vergato in linee e le sue molteplici potenzialità. Eliza, infatti, già sfuggita alla prigionia di una narrazione tramite transustanziazione narrativa, evade allo stesso modo nomade dal

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 539.

¹⁰²⁵ *Ivi.*

¹⁰²⁶ *Ivi.*

¹⁰²⁷ *Ivi.*

tentativo di Mason di incarnarla nel suo fantasma e di reificarla in feticcio. Di nuovo si volatilizza progressivamente, si sfrangia ai bordi, nel colore, nei capelli, nei contorni, si libera facendosi eterea, mercuriale, facendosi *Adventuress*:

her representative in the waking world, pale and distant, [...] a little less solid each day, she is drifting toward her own Absence¹⁰²⁸.

Il *Libertino fantasma*, Eliza, Rebekah e le altre assenze *fantasmatiche* sono gli abitanti *altri* di territori extra-cartografati, forme inquietanti e ombre intermittenti in panorami allergici alle Linee, che mai occhio umano ha - ancora - ridotto:

Rebekah, her eyelids never blinking, for where all is Dust, Dust shall be no more, *confronts him upon surfaces not so much "random" as outlaw,- uncontroll'd by any apparent End or Purpose,-* in the penumbra of God's concern, that's if you don't mind comparing his Regard with a solar Eclipse¹⁰²⁹.

La superficie fuori della legge, il territorio oltre il confine - della Terra, dello sguardo, del giorno, della luce, della parola - è il luogo altro per eccellenza, l'eterotopia che è istanza di comunicazione tra spazi non comunicanti. E' il luogo del <<moving water>>¹⁰³⁰, della mobilità perpetua e dinamica, del <<next Riffe [...] the rock Abysses and mountainsides>>¹⁰³¹, dello specchio che rivela il profondo delle immagini e le ribalta e le disloca in un altrove disturbante, il luogo delle <<leaves in the wind announcing a storm>>¹⁰³² e delle <<Shadows of wrought ironwork upon a wall>>¹⁰³³, eterotopia di leggerezze e di passaggi, di immagini prodotte da

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 540.

¹⁰²⁹ Ivi, il corsivo è mio.

¹⁰³⁰ Ivi.

¹⁰³¹ Ivi.

¹⁰³² Ivi.

¹⁰³³ Ivi.

fonti gravimetriche e statiche che però riflettono altro. Un bisogno di rinegoziare intenzionalità e rappresentazioni, un movimento verso zone inesplorate o cassate della mappa redatta. L'eterotopia appare all'ecumene risultante dalla cartografia reticolare, lo infesta dell'anecumene non visto, non detto, non trascritto. L'anecumene colonizzato, sterilizzato dell'umano, quadri-formato e infine rimosso ritorna come fantasma:

On the Indian warrior paths to and from triumphs, captivities, and death, in the lanes overgrown of abandoned villages at the turn of the day, in the rusted ending of the sky's light, in the full eye of the wind, she stands, waiting to speak him¹⁰³⁴.

L'indiano e la donna, esiliati ai confini dello spazio siglato con l'*imprimatur* della Compagnia delle Indie e della Reale Società, sono le presenze della terra morta, gli abitatori dei luoghi spopolati e ri-lottizzati in cimiteri, soggetti de-soggettivizzati e ridotti a materia inerte: <<"Then I am not she, but a Representation">>¹⁰³⁵. Ma Rebekah, reificata in rappresentazione, traversa la mappa dell'eterotopia testuale alla ricerca del varco, del ponte naturale verso il territorio in cui poter esprimersi come soggetto della rappresentazione, e produrre autonomamente l'immagine di se stessa e del suo luogo, il suo linguaggio:

This Thing,"- she will not style it, "Death." "I am detain'd here, in this Thing... that my Body all the while was capable of and leading me to, and carried with it surely as the other Thing, the Thing our Bodies could do, together...," she will not style it, "Love." Has she forgotten Words, over there where Tongues are still'd, and no need for either exists?¹⁰³⁶

La lingua è stata espropriata/dimenticata, la comunicazione tra parole e parole, tra luoghi, è stata interrotta, criptata fino

¹⁰³⁴ Ivi.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, pp. 540-41.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 541.

all'incomprensibilità. *Mason & Dixon*, al pari degli altri due testi eterotopici di Calvino e Perec, intende proporre il *mapping* aperto di questa nuova lingua soggettuale della rimembranza e dell'integrazione, una lingua autentica della comunicazione, che traduca umani da un luogo all'altro del rizoma-mondo, da un senso all'altro del linguaggio, un etero-opticon capace di frammentare e ricombinare la visione destabilizzandola da uno scorcio all'altro dell'immagine, che possa rappresentare la mappa-stele di Rosetta per la labirinto-grafia della gru.

Mason, dopotutto, non fa che trapassare da un'eterotopia all'altra: sull'isola di Sant'Elena - luogo minimo affiorante dall'oceano e frastagliato, *quasi mosso*, dal vento - si fa traghettare da un luogo infestato all'altro, sotto indicazione dei sussurri di una Voce senza corpo visibile. Il viaggio tra luoghi abitati da voci invisibili e presenze inaudite è compiuto tramite un naviglio a pagamento, variante australe del traghetto oltremondano di Caronte, eterotopia per eccellenza. Come succede al Polo calviniano, Mason <<smell the Town upon the Wind, the Smoke and Muck-Piles, long before he see it>>¹⁰³⁷:

- ... Dunque è davvero un viaggio nella memoria, il tuo! - Il Gran Kan, sempre a orecchie tese [...] Al soffio che portava via il fumo Marco pensava ai vapori che annerbiano la distesa del mare e le catene delle montagne e al diradarsi lasciano l'aria secca e diafana svelando città lontane. Era al di là di quello schermo d'umori volatili che il suo sguardo voleva giungere: la forma delle cose si distingue meglio in lontananza. Oppure, la nuvola si fermava appena uscita dalle labbra, densa e lenta, e rimandava a un'altra visione: le esalazioni che ristagnano sui tetti delle metropoli, il fumo opaco che non si disperde, la cappa di miasmi che pesa sulle vie bituminose. Non le labili nebbie della memoria né l'asciutta trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulle città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 175.

che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento:
questo trovavi al termine del viaggio¹⁰³⁸.

La <<Road-Trance>>¹⁰³⁹ di Mason e quella di Marco Polo sono del tutto simili, entrambe costituiscono attraversamenti dello spazio alla ricerca del panorama di eterotopie all'orizzonte, di luoghi del linguaggio e della memoria vivi, abitabili e abitati dal senso, in mezzo ai miasmi della città-reticolo-inferno, della *metro-polis*, l'*urbe* della metrologia e dell'assoggettamento. Nella città di James's Town, secondo uno schema di eterotopia frattale, è incastonato un museo in cui è esposta come reliquia <<the Ear of Rob Jenkin, Esqu.>>¹⁰⁴⁰, racchiusa dentro <<a little Show-case of Crystal and Silver, and pickl'd in Atlantick Brine>>¹⁰⁴¹. Il museo rappresenta un'eterotopia innanzitutto perché il suo accesso è un <<tiny portico and Gate>>¹⁰⁴² costruito non per il passaggio di umani, esso è infatti troppo minuscolo per Mason:

clearly there must be some other entry, tho' Mason can find none,
not even by repeated Jumps to see what lies over the Wall¹⁰⁴³.

Una delle caratteristiche principali dell'eterotopia è esattamente quella di essere contigua a tutti gli altri spazi, ma in una forma tale da <<sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano>>¹⁰⁴⁴. Le eterotopie costituiscono luoghi aperti su altri luoghi, luoghi *altri* e alteranti, luoghi la cui funzione è di far comunicare tra loro altri luoghi, di relativizzarli - cioè di rivelarli e

¹⁰³⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 99-100.

¹⁰³⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 175.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 176.

¹⁰⁴³ *Ivi.*

¹⁰⁴⁴ Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, trad. it. a c. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1998.

concretarli nel rapporto reciproco -, in contrapposizione alla demarcazione geometrica e cartesiana in spazi astratti e assoluti. L'eterotopia permette l'accesso in seguito al sovvertimento della norma, al capovolgimento del punto di vista, al dislocamento di sé dallo spazio al luogo: <<to appearance, a Garden gone to weeds.>>¹⁰⁴⁵, un *locus amoenus* estraneo allo spazio coloniale, un rizoma organico al posto delle piantagioni artificiali. Mason,

Reluctantly at last he takes to his elbows and knees, to investigates the diminutive Doorway at close hand,- the Door, after a light Push, swinging open without a Squeak. Mason peers in. What Illumination there is reveals a *sort of Ramp-way leading downward*, with just enough height to crawl¹⁰⁴⁶.

Un percorso, quello di Mason, che ricalca I percorsi degli abitanti di Smeraldina, la quinta della serie *Le città e gli scambi*, eterotopia per eccellenza, <<città acquatica, un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e s'intersecano>>¹⁰⁴⁷. Per la sua topografia eteroclita gli abitanti si muovono collazionando tutte le forme possibili di moto e tutti i piani possibili di spazio, vivendo la città come luogo di passaggi, campo di intersezioni che si sovrappongono, puzzle di attraversamenti, piuttosto che come spazio assoluto e inalterato. Smeraldina, come un'isola,- e come Venezia, urbanizzazione eterotopica come poche altre - implica vie di terra e vie di mare, <<per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca>>¹⁰⁴⁸. La sua mappa, al pari del *mapping* pynchoniano, disegna un rizoma invece che una griglia, e predilige intersezioni à la Go alle linee angolate degli Scacchi:

¹⁰⁴⁵ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 176.

¹⁰⁴⁶ Ivi, il corsivo è mio.

¹⁰⁴⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 89.

¹⁰⁴⁸ Ivi.

e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono soltanto due ma molte, e ancora aumentano, per chi alterna traghetti in barca e trasbordi all'asciutto. Così la noia a percorrere ogni giorno le stesse strade è risparmiata agli abitanti di Smeraldina. La rete dei passaggi non è disposta su un solo strato, ma segue un saliscendi di scalette, ballatoi, ponti a schiena d'asino, vie pensili. Combinando segmenti dei diversi tragitti sopraelevati o in superficie, ogni abitante si dà ogni giorno lo svago d'un nuovo itinerario per andare negli stessi luoghi¹⁰⁴⁹.

In questo modo la città è mossa, la sua <<compattezza [...] traforata dalla raggera dei cunicoli sotterranei>>¹⁰⁵⁰ in levità, in grafia speculare, riproduzione dedalea <<sulla carta>>¹⁰⁵¹ delle <<vie delle rondini>>¹⁰⁵². *Sicut in Coelis sicut in Terris*. Sopra e sotto. La mappa possibile di Smeraldina coincide con l'eterotopia e con i testi stessi che quelle eterotopie tentano di cartografare:

una mappa di Smeraldina dovrebbe comprendere, segnati in inchiostri di diverso colore, tutti questi tracciati, solidi e liquidi, palesi e nascosti [...] che tagliano l'aria sopra i tetti, calano lungo parabole invisibili [...], risalgono a spirale rasente un pinnacolo¹⁰⁵³.

Le mappe-testo cioè rappresentano quel mosaico di rappresentazioni di percorsi che, come la danza della *Geranos*, <<sovrastano da ogni punto dei loro sentieri d'aria tutti i punti della città>>¹⁰⁵⁴. Anche in Perec, sono le scale il territorio di mezzo, luogo di passaggio, incontro, traduzione, scambio, comunicazione tra i

¹⁰⁴⁹ Ivi.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁵¹ Ivi.

¹⁰⁵² Ivi.

¹⁰⁵³ Ivi.

¹⁰⁵⁴ Ivi.

millesimi, tra i frammenti di vite, tra i ricordi e i rifiuti. *La vie mode d'emploi, romans* attacca proprio sulle scale:

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, [...] dans cette endroit neutre qui est à tous et à personne, où le gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. [...] Car tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier¹⁰⁵⁵.

Le scale, mezzo di passaggio, medium tra piani, appare come la realizzazione architettonica del linguaggio, zig-zag segnico tra parole e cose, o meglio tra parole e parole. A Smeraldina come a James's Town come nello stabile in rue Simon-Crubellier undici a Parigi, le scale rivelano la loro foggia serpentina, labirintiforme, esse sono traslato tomografico per il meandro. E, in quanto eterotopia, sono luogo di avvistamenti dell'indicibile e del fuori-norma:

dans les escaliers passent les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour¹⁰⁵⁶.

Per le scale si muovono i fantasmi, come corpuscoli trascinati da correnti di anamnesi. Valène, la cui storia è rivelata proprio qui, non a caso, lungo il tronco cavo attorno a cui sono gemmate e si sono sviluppate e aggrovigliate le vite del palazzo, è l'anziano del luogo, quasi il suo spirito. Egli infatti è colui che ricorda, tutti e uno per uno, come lo sciamano che con le sue narrazioni - pittografiche, archetipiche - tiene unita la comunità, dà voce e ascolto ai morti come ai vivi, annoda i fili che la costituiscono in una tela significativa. Un arazzo che ne esprime l'anima:

¹⁰⁵⁵ G. Perec, *la vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 21.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

il essayait de ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq ans avaient tissé la vie de cette maison et que les années avaient effacés un à un¹⁰⁵⁷.

Sono gli occhi di Valène che recuperano e riconnettono tra loro dettagli, frammenti, ricordi, rigetti, tutti i pezzi dell'ur-puzzle della Vie; è il suo sguardo a produrre la vita del luogo, a narrare tutte le vite che lo hanno attraversato, secondo i molteplici piani del reale e del finzionale:

les escaliers pour lui, c'était, à chaque étage, un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpitait quelque part, à la flamme vacillante de sa mémoire¹⁰⁵⁸.

E' sempre sulle scale che Valène si incontra per l'ultima volta con Bartlebooth, lo sguardo del pittore-bricoleur però non si incrocia con quello del pittore-sciamano:

Bartlebooth avait cherché à regarder derrière sa tête, avait voulu traverser sa tête pour attendre au-delà, le refuge neutre de la cage de l'escalier avec ses peintures en trompe-l'œil imitant de vieilles marbrures et ses plinthes de staff à effets de boiseries¹⁰⁵⁹.

La prospettiva di Bartlebooth, fuori fuoco rispetto alla prospettiva di Valène, pure si interseca con quella, doppiandola per riflesso nel suo opposto complementare. Ciò che per Valène pare essere l'albero della vita, l'asse del mondo, il ponte d'unione organica tra i frammenti, il campo del *mapping* conoscitivo, la superficie gestaltica delle vite millesimali, per Bartlebooth invece è l'illusione dell'integrazione, l'impietoso correlativo oggettivo del suo progetto in corso di fallimento:

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 162.

il y avait dans ce regard qui l'évitait quelque chose de beaucoup plus violent que le vide, quelque chose qui n'était seulement de l'orgueil ou de la haine, mais presque de la panique, quelque chose comme un espoir insensé, comme un appel au secours, comme un signal de détresse¹⁰⁶⁰.

A differenza di Valène come di Smautf, per il quale <<les puzzles restaient encore liés à des bouffées de souvenirs, des odeurs de varech, des bruits de vagues se fracassant le long de hautes digues, des noms lointains>>¹⁰⁶¹, per Bartlebooth ormai i pezzi sono oggetti svuotati della loro memoria, significanti ciechi sganciati dai corrispondenti significati. Essi sono deposti <<sur la grande table carrée>>¹⁰⁶² e coperti con un <<drap noir>>¹⁰⁶³, come tumulati sopra la tavola - della cartografia e degli scacchi - e ricoperti per pudore da un sudario. Sono morti, quei frammenti, e vanno via via perdendo le possibilità di connessione, le tetra-valenze semantiche e vitali. Smarrendo il linguaggio che li possa comprendere e ridire in mandala organico, i pezzi si rattroppiscono in macerie mute, i luoghi attraversati si riducono a spazi astratti equipollenti:

pour Bartlebooth, ils n'étaient plus que les pions biscornus d'un jeu sans fin dont il avait fini par oublier les règles, ne sachant même plus contre qui il jouait, quelle était la mise, quel était l'enjeu, petits bouts de bois dont les découpes capricieuses devenaient objets de cauchemars, seules matières d'un ressassement solitaire et bougon, composantes inertes, ineptes et sans pitié d'une quête sans objet¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶⁰ Ivi.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁶² Ivi.

¹⁰⁶³ Ivi.

¹⁰⁶⁴ Ivi.

E anche se quel <<voyage absurde>>¹⁰⁶⁵ per il mondo riprodotto a venti anni di distanza dentro un millesimo di quello stesso mondo porta Bartlebooth oltre Creta, verso Naxos, il Labirinto non è stato superato, anzi è stato solo parcellizzato in una miriade di dedali, rifratto in un labirinto matrioska. Lo stesso pericolo è ovviamente in agguato anche per Valène e per il suo progetto. La sua labirinto-grafia riuscirà a riprodurre la vita, a produrre il luogo organico della Storia attraverso la narrazione delle storie? O anche la sua pittografia resterà lettera morta, segno reificato, spazio senza tempo, museo invece che memoria?

Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées, s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants, meublant ses rêves, forçant ses souvenirs, l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoire grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison toute entière¹⁰⁶⁶.

Il pericolo insito in entrambi i progetti consiste nella sua assolutizzazione e nel suo pretendersi unico, esaustivo, eternante. Il viaggio allo specchio di Bartlebooth e il quadro *en abyme* di Valène, nel loro farsi rappresentano l'aspetto ludico, dinamico, metamorfico e musivo del mondo, la sua parte dionisiaca; nella loro ansia di risoluzione tuttavia, riproducono la prospettiva geometrica, statica, omologante e uniforme del cartografo, la sua parte apollinea. I pezzi di Dioniso raccontano tutte le storie

¹⁰⁶⁵ Ivi.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 164.

possibili del mondo, la *Gé* e *Ctòn*, l'intrico dei luoghi tutti, ma la riduzione in piano della sua forma ricombinata racconta un unico spazio. Il Tempo rischia di essere espunto, la Storia viene fissata in oggetto e raccolta come una porzione di spazio astratto dentro un museo. La via d'uscita, mancata dai singoli progetti di riproduzione del mondo, risiede forse nel ciclo di costruzione e distruzione cui è soggetto lo stabile, al pari di ogni altra forma. Paradossalmente, proprio la comunanza di destini tra le forme, il limite fatale di sussistenza in un *unicum* individuato oltre il quale ogni aspetto è dismesso nelle sue componenti basiche e nei suoi residui - <<ses matières premières>>¹⁰⁶⁷ -, per venir successivamente ricombinato in altro, racchiude forse il margine di dilazione, il rinvio combinatorio sempre ulteriore della chiusa e della sclerosi:

un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront. Cela prendra du temps. Au début cela aura l'air d'une légende, d'une rumeur à peine plausible: on aura entendu parler d'une extension possible du parc Morceau [...] Puis les bruits se préciseront; on apprendra le nom des promoteurs et la nature exacte de leur ambitions que de luxueux dépliants en quadrichromie viendront illustrer.¹⁰⁶⁸

Il palazzo, come il puzzle, come la scacchiera, come la mappa, è un segno tra leggenda e programma, tra racconto e descrizione, tra consistenza organica e astrazione geometrica. Tra possibilità e occorrenza, tra campo di relazioni tra luoghi-storie e una strada-Linea, <<une suite de façades aveugles>>¹⁰⁶⁹. Perec istituisce infatti questa contrapposizione in termini di *sguardo*: è la percezione-riproduzione del mondo a essere il soggetto di ogni *roman* e della *Vie* tutta. Il testo-mappa è la labirinto-grafia dello sguardo antropico, ma costantemente la mappa dei testi è erosa

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 167.

dalla visualità macchinina, <<fenêtres semblables à des yeux sans pensée>>¹⁰⁷⁰. In mezzo alle macerie, sempre però, spunta <<le fer forgé des rampes d'escalier...>>¹⁰⁷¹. Connessioni tra relitti e frantumi. Intersezioni tra millesimi. A volte luoghi negli interstizi tra spazi.

Nel capitolo XXXIV della *Vie mode d'emploi, romans, Escaliers, 4*, il tema della labirinto-grafia tra discreti è intrecciato alla forma del romanzo: le scale mettono in comunicazione idee, fonti, modelli del feuilleton in vista di una loro ri-elaborazione e ricombinazione in una nuova forma. Il personaggio in scena, Gilbert Berger si muove <<à cloche-pied>>¹⁰⁷², come un *knight* zoppo, scendendo le scale dello stabile, procedendo nomadico a ritroso lungo l'albero rizomatico del romanzesco, alla ricerca dell'uscita dall'enciclopedia, dell'immagine del puzzle che lo porti al suo testo. Il capitolo è l'ennesimo intorno frattale: rappresenta a incastro la rappresentazione. Gilbert ha quindici anni e il suo professore di francese fa redigere alla sua classe un <<journal mural>>¹⁰⁷³ composto da eterogenei testi-frammenti prodotti da una pluralità di estensori, gli alunni della classe di Berger. Tra l'enumerazione caotica di testi spiccano <<mots croisés [...] et plusieurs rubriques de jeux et de bricolages (conseils pour poser le papier peint, fabriquez vous-même votre damier de jacquet, réussissez vos encadrements, etc.)>>¹⁰⁷⁴. L'incastonatura metatestuale comprende non solo la forma, ma pure il procedimento combinatorio di composizione delle forme. Ed essendo narrativa la forma contenente, Gilbert la replica nel suo progetto di scrivere <<un roman-feuilleton [...], *La Piqûre mystérieuse*>>¹⁰⁷⁵, per il momento composto da cinque episodi. Ogni episodio rappresenta la tessera di un puzzle giallo: l'attore Gormas chiede al pittore

¹⁰⁷⁰ Ivi.

¹⁰⁷¹ Ivi.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 200.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁷⁴ Ivi.

¹⁰⁷⁵ Ivi.

Lucero di ritrarlo nei panni di d'Artagnan, il personaggio storico-letterario-cinematografico che gli ha dato la fama. Mentre è in posa mimando il duello finale contro Rochefort, Gormas è punto da un'ape che lo paralizza prima e lo uccide nell'episodio successivo. Il medico scopre però che la causa della morte è il veleno di cui si trova traccia nel finto fioretto del finto Rochefort. Il commissario Winchester e il suo vice Ségesvar iniziano l'inchiesta: partendo dalle tracce testuali, incrociandole con gli indizi, le stratificazioni pregresse delle storie dei vari personaggi e i possibili moventi, ricostruiscono le catene di fatti e, alle loro interruzioni, individuano sei indiziati, come il mosaico di una definizione da risolvere per trovare la parola mancante e completare il cruciverba. Il sesto indiziato è lo stesso Gormas, apparentato in questo con Valène, autore e oggetto di una rappresentazione in *trompe l'oeil*. Prima di rivelare il contenuto del quinto episodio il capitolo prosegue con la riesumazione <<des sources>>¹⁰⁷⁶ letterarie e extra-letterarie, in una ricostruzione filologica del rizoma romanzesco, e con l'anticipazione del contenuto del sesto e settimo episodio. Il colpevole si rivelerà essere il medico - escluso dalle sei possibilità elencate - fratello di latte e complice di Gormas e del suo complotto: inscenare un falso omicidio per ravvivare una fama ormai in declino. Berger e i suoi due compagni però non riescono a dare forma al quinto episodio, il tassello che serve a demolire tutte le altre possibili trame. Il cruciverba giallo, esattamente come il puzzle di Bartlebooth, il dipinto di Valène e l'opera di Perec, non si completa. La costruzione resta aperta proprio alla fine. Drammaticamente e felicemente.

Il capitolo XXXVI, *Escaliers*, 5, mette ancora in moto un personaggio, Hermann Fugger, industriale tedesco e amante della cucina, che esce dalla porta aperta degli Altamont con un giornale sotto il braccio - *The Free Man* - di cui si legge <<un petit encart

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

d'agence de voyages>>¹⁰⁷⁷, di fatto una stele di Rosetta comprendente parole inglesi e i corrispondenti geroglifici egizi, una mappa-ponte linguistica, che collega - *traduce* - codici segnici differenti in un *continuum* discorsivo-espressivo dall'impatto comunicativo più intenso rispetto alla forza veicolata da ciascun singolo discreto linguistico. Nel capitolo XLII, *Escaliers*, 6, l'intersecazione è agita da due personaggi in moto di collisione sulle scale. Sono due venditori porta a porta speculari l'uno all'altro. Il primo propone <<une Nouvelle Clé des Songes>>¹⁰⁷⁸, *trompe l'oeil* d'autore di una mappa dei desideri basata su <<l'Enseignement d'un sorcier Yaki>>¹⁰⁷⁹ recuperato alla fine del Seicento da un viaggiatore inglese - agente dell'empirismo barocco pre-Royal Society, sospetterebbe a questo punto Mason -, in realtà tracciata da uno studente di botanica spagnolo. Lungi dal perdere in efficacia, la mappa dei sogni, il passepartout degli enigmi, acquista anzi dalla sua genesi immaginifica e finzionale il proprio originale valore:

indépendamment des anachronismes sans lesquels cette clé des songes n'ouvrirait évidemment rien, et des ornements à l'aide desquels l'imagination de cet Espagnol a cherché à embellir cette fastidieuse énumération pour en accentuer l'exotisme chronologique et géographique, plusieurs des associations proposées font preuve d'une surprenante saveur¹⁰⁸⁰.

Il fantasioso botanico ideatore di *maraviglie* adotta lo stesso *sguardo esotico* di Perec: innesta cioè l'artificio finzionale nell'evento del quotidiano, trapianta l'alterità storica e geografica nell'uniformità museale e spaziale, astratta e assoluta, senza capo né coda, della norma. L'occhio perechiano guarda e illude spalancato, per il piacere di ingannare - e d'ingannarsi -,

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰⁷⁹ *Ivi.*

¹⁰⁸⁰ *Ivi*; il corsivo è mio.

di mostrare il mondo *ludendo*, di dire il vero fingendo, secondo una *poiesis* del lontano che è geografia di luoghi eterogenei. La mappa-testo dei *trompe l'oeil* narrativi, delle eterotopie simboliche della *Vie mode d'emploi, romans* compone il linguaggio e il campo d'azione dello sguardo esotico, lo sguardo pittoresco che coglie l'*uncanny* del molteplice e irriducibile locale. A dimostrazione delle potenzialità farmaceutiche delle *cartes-croisées* come antidoto all'omologazione sistemica della cartografia cartesiana, l'altro venditore porta a porta ha, tra i suoi opuscoli, uno che recita: <<La vie est-elle apparue par hasard?>>¹⁰⁸¹.

Nel capitolo XLIX, *Escaliers*, 7, ci si trova <<tout en haut de l'escalier>>¹⁰⁸². I personaggi finora incontrati sulle scale procedevano alcuni verso il basso, giù dentro *Ctòn*, l'occhio di Valène-lettore è all'opposto asceso, sopra *Gé* e oltre, in un rispecchiamento di moto mandalico intrecciato che tanto piacerebbe a Pynchon e alle sue figurazioni spiraliformi. Le scale collegano tutti i millesimi, ogni porta socchiusa sugli sprofondamenti narrativi, secondo un dinamismo claudicante a zig zag, che mima lo sguardo esotico e nomade: sulle *scale 1* si sale, sulle *scale 2* si scende nel tempo, sulle *scale 3* si sale ma ancora nel passato e poi nel futuro: Valène ascendendo incontra per l'ultima volta, tre anni fa, Bartlebooth che scende, e poi immagina la demolizione del palazzo e le macerie da cui sorgono ancora le ringhiere in ferro delle scale. Sulle *scale 4* Gilbert Berger scende zoppicando perché al suo romanzo-feuilleton manca il quinto episodio, sulle *scale 5* Herman Fugger esce dall'appartamento degli Altamont e, pur indugiando sul pianerottolo, si presume scenderà. Sulle *scale 6*, i due venditori si incontrano sul pianerottolo del quarto piano, l'occhio di Valène-lettore è quindi asceso di due piani rispetto a *Escaliers*, 5. Al capitolo XLIX, vale a dire la metà quasi perfetta della *Vie mode d'emploi, romans*, composta di XCIX millesimi narrativi, si è così giunti per le scale alla sommità del palazzo combinatorio, <<à droite la porte de l'appartement que Gaspard

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 264.

Winckler occupait>>¹⁰⁸³. I molteplici passaggi per raggiungere Valène compiuti dal giovane Bartlebooth su e giù per le scale e attraverso la porta a vetri, un tempo cippo miliare all'invalicabile limite tra padroni e servi, infrangono la gerarchizzazione monodirezionale dello spazio. Recuperando la funzione di transitabilità al luogo e alle architetture che su di esso insistono, Bartlebooth spezza la corrispondenza univoca e cartesiana tra <<position>>¹⁰⁸⁴ spaziale e <<appartenance à une classe>>¹⁰⁸⁵ sociale. Gli stessi millesimi appaiono mobili, o almeno dai confini mutevoli, dato che ristrutturazioni più o meno legali ne hanno modificato nel tempo la fisionomia. Come un organismo rizomatico o un puzzle vivente, il palazzo si muove mutando perché instabili e mutanti sono i suoi pezzi. Tuttavia, dentro il palazzo, convivono ancora nel medesimo territorio due visioni inverse, entrambe conformi alla gerarchizzazione piramidale dello spazio, ognuna assegnando però a essa una lettura opposta, interpretando cioè rispettivamente il proprio polo come apice e lo speculare come coda: <<à deux reprises les gens du haut et les gens du bas sont entrés en conflit ouvert>>¹⁰⁸⁶. Questa visione è fatta propria per esempio dalla signora Nochère, per la quale <<la séparation marquée par la porte à vitrée n'est absolument pas fictive>>¹⁰⁸⁷, anzi, è segno di discriminazione postale. Una rivolta reazionaria di comunicazione, questa attuata dalla Nochère, in sintonia e *contrario* con la rivolta eversiva di comunicazione parallela messa in atto - forse - dal Tristero pynchoniano¹⁰⁸⁸. Per tutti e due i

¹⁰⁸³ Ivi.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 265.

¹⁰⁸⁵ Ivi.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁸⁸ Cfr. T. R. Pynchon, *The Crying of lot 49*, cit., <<one object behind her discovery of what she was to label the Tristero System or often only The Tristero (as if it might be something's secret title) were to bring to an end her encapsulation in her tower>>, all'inizio del capitolo III di sei, p. ; the Tristero <<had opposed the Thurn and Taxis postal system in Europe; its symbol was a muted post horn; sometime before 1853 it had appeared in America and

casi, comunque, appare valido ciò che aggiunge il meta-testo della *Vie* riguardo al contrasto di esegesi spaziali:

c'est un de ces clivages à partir desquels s'organise la vie d'un immeuble, une source de toutes petites tensions, de micro-conflits, d'allusions, de sous-entendus, d'accrochages¹⁰⁸⁹.

Il *clinamen* lucreziano diventa il *clivage* topologico, la disputa interpretativa innesca il campo discorsivo e permette il mondo. <<Tout cela fait une histoire bien tranquille>>¹⁰⁹⁰, che con un occhio Valène è intento a osservare illudendosi di poterla riprodurre, e con l'altro vagheggia raddoppiandola in *trompe l'oeil* di apocalissi fantascientifiche:

Valène, parfois, rêvait de cataclysmes et de tempêtes, de tourbillons qui emporteraient la maison toute entière comme un fétu de paille et feraient découvrir à ses habitants naufragés les merveilles infinies du système solaire¹⁰⁹¹.

Solo perdendosi, per il pittore, gli inquilini potrebbero scoprire davvero la corporeità dei luoghi; solo in seguito a un disastro che capovolga completamente le coordinate dell'ordinario posizionamento spazio-temporale, si schiuderebbe la possibilità di uno sguardo altro, esotico, lontano, rovesciato, libero perché aperto e disposto all'incontro, al contatto autentico, all'attraversamento dinamico del campo conoscitivo e non alla sua astrazione in stasi sistemica. Valène spera in un *Ragnarok* antitetico alla riduzione cartografica euclideo-cartesiana, che invece di semplificare porti al parossismo la complessità, un uragano che espanda e parcellizzi

fought the Pony Express and Wells, Fargo, either as outlaws in black, or disguised as Indians; and it survived today, in California, serving as a channel of communication for those of unorthodox sexual persuasion, inventors who believed in the reality of Maxwell's Demon>>, p. .

¹⁰⁸⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 268.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 270.

in innumerevoli frammenti e piani labirintici l'esperienza nomadica e dimidiata del mondo. Ciò che Valène rappresenta alla sua mente è sempre il prodotto del suo occhio eteromorfo e incastonante, egli infatti spera che un sovvertimento cosmico spezzi la planimetria del palazzo,

ou bien une fissure invisible la parcourrait de haut en bas, comme un frisson, et avec un craquement prolongé et profond, elle s'ouvrirait en deux, s'engloutirait lentement dans une béance innommable¹⁰⁹².

La crepa invisibile che si muove spiraliforme e come un brivido elettrico spacca i sarcofaghi smarriti delle storie per riportare in vita gli atomi della memoria e del senso storico e locale del Tempo e del Mondo, è proprio lo sguardo che traccia la mappa-testo. E se la fantasia da feuilleton sci-fi di Valène evoca i fantasmi di mostri siderali, aberrazioni logiche e vermi stokeriani dell'inconscio, a chiudere la *Vie* sarà invece l'altra faccia dello stesso sguardo esotico di Valène come di Bartlebooth, l'occhio triturante e artificioso da mosca, sterilmente combinatorio, di Gaspard Winckler,

l'ennui morbide de cette lente vengeance, cette lourde affaire de monomanes gâteaux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables¹⁰⁹³.

L'ultima ricorrenza testuale del *Ghastly fop* avviene proprio nell'ultimo capitolo del romanzo.

The Merry Ghosts, which is in fact a Haunted Inn, as the apple trees planted too close to it testify, growing directly away from

¹⁰⁹² Ivi.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 271.

the Structure, as far as their roots will permit, often a quite unstable Angles¹⁰⁹⁴.

Mason chiede a Doctor Isaac, suo figlio:

<<How do you know all this?>>

<<Read about it in *Ghastly fop*. 'Tis a Weekly, now, did you know?>>¹⁰⁹⁵.

-> rizoma: doc Isaac vuole sposare una figlia di Dixon per dare al padre dei nipoti Mason-Dixon -> linea di sangue e affetti, rizoma genealogico che gemma *humanitas* come alternativa alla linea geometrica del possesso coloniale.

Nel capitolo XLIII, *Foulerot*, 2, la cifra-simbolo dell'otto torna nel numero dei bunker nazisti costruiti durante la Seconda Guerra Mondiale, strutture sotterranee <<d'où pourraient partir des V2 et des fusées à étages capables d'atteindre les Etats-Units>>¹⁰⁹⁶. Il riferimento al campo semantico bunker-V2/cavità-cielo, richiama la figura mandalica delle parabole pynchoniane di *Gravity's Rainbow*:

In *Gravity's Rainbow* distance and time are functions of motion also, and the calculus is that of the rocket's parabola. Scarcely a section of the novel lacks a parabola, which, like the flight of Rilke's Angel, represents the transcendence of human limitations and contradictions; it is an "inspiration and a rebuke", a synthesis of opposites, a trajectory that is a true dialectic. If one bisects a parabola, each half is a mirror image of the other. Moreover, in a sense the novel takes the form of a rocket's flight as it arcs free of the earth, ascends, then, its motion "betrayed" to gravity, plunges back toward the planet that gave it rise¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 766.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 767.

¹⁰⁹⁶ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 236.

¹⁰⁹⁷ J. W. Slade, *Thomas Pynchon*, cit., pag. 218.

La parabola delle V2 rappresenta - a *frames* - la mappa dell'integrazione di spazio e di tempo, disegnando un mandala che completa sopra e sotto insieme, le opposte immagini allo specchio ricombinate in un'immagine ulteriore. E l'ottagono appare, in Perec, la costruzione umana, terrena, che tenta l'approssimazione alla perfezione misterica della doppia parabola, la forma-tramite di combinazione dei frames percettivi e memoriali. Al puzzle però manca sempre un pezzo. Un colpo di fucile passato attraverso una finestra uccide l'ingegnere nazista Pferdleichter mentre sta giocando a scacchi con un collega giapponese. L'indagine, nonostante i molteplici indizi, non approda a nulla. Il mistero resta tale:

L'enquete s'orienta dans diverses directions dont aucune n'aboutit¹⁰⁹⁸.

Nel capitolo XLVIII, *Camere di servizio, 8*, si viene a conoscenza della biografia della signora Flora Albin la cui attività è trapassata dalla tipografia all'editoria, per finire distrutta dalle sommosse antifrancesi in Siria. Nel primo dei due ottavi moduli abitativi ritorna la figura del Fiore come modello di ramificazione a rizoma, nel nome dell'inquilina, la quale possiede <<un jeu d'échecs en bois de palissandre avec des marqueteries de nacre>>¹⁰⁹⁹ ma, molto più preziosa e tenuta celata, una <<une lampe en cuivre ajouré avec des petites découpures ovales dessinant des fleurs fabuleuses>>¹¹⁰⁰. Nell'ottavo modulo *Camere di servizio*, compaiono così insieme la lampada che fa luce ma non è mostrata e l'ovale intarsiato di fiori. Flora Albin, il *fiore albino*, di grande taglia, secco e ossuto, è forse il riflesso di Ariadne dal filo rosso, la dama del labirinto, sposa di Dioniso che si

¹⁰⁹⁸ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 236.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 262.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 263; il corsivo è mio.

raccoglie tutti i giorni <<sur la tombe de son mari>>¹¹⁰¹, conosce il segreto della sua forma. Nel capitolo LV, *Camere di servizio 10*, è ripercorsa la biografia di Henri Fresnel, la cui moglie Alice è da lui abbandonata, così come succede nel mito di Teseo e Arianna. Ma Henri, più che all'eroe classico, somiglia a *Capitan Fracassa*, maschera farsesca d'eroe, suo riflesso umoristico, che calpesta un mondo ridotto a <<deux décors de toile peinte [...] avec effets de perspective>>¹¹⁰² davanti a cui inscenare pièces improbabili e straccione. Tra queste: <<*La Force de la Destinée*>>¹¹⁰³, dramma post-romantico sull'eterno ciclo di contesa tra la Regina della Notte e quella del giorno, in sella a uno pseudo cammello la prima, a un simil-drago la seconda; la versione burlesca di D'Artagnan, in cui Fresnel impersona il fantasma di Richelieu, Mazarino, orditore di una fuga dalla Bastiglia; *Pinocchio*, con Fresnel nei panni del Grillo Parlante. In tutte comunque <<réalisant chaque soir des prodiges d'invention et d'improvisation>>¹¹⁰⁴. Fallita la prima sventurata compagnia, Fresnel si unisce a una troupe di saltimbanchi formata da un <<homme-serpent, éternellement vêtu d'un fin maillot d'écaillés>>¹¹⁰⁵, una coppai di gemelle siamesi nane (di cui una è in realtà un maschio). Per la compagnia Fresnel si trasforma - ispirato dal totem camaleontico del serpente - in <<Mister Mephisto, le magicien, le devin, le guérisseur que toutes le têtes couronnées d'Europe avaient acclamé>>¹¹⁰⁶. Il suo numero consiste nella lettura dei tarocchi, la cui disposizione iniziale, ovviamente, disegna con otto carte un rettangolo che poi cosparge di una illusivamente curativa <<Poudre de Galien>>¹¹⁰⁷. Dopo innumeri viaggi in Africa e America Latina, Henri, eclettico come una trottola, torna a fare il cuoco negli USA, dove apre il

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 261.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 312.

¹¹⁰³ *Ivi.*

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 313.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 314.

¹¹⁰⁶ *Ivi.*

¹¹⁰⁷ *Ivi.*

ristorante <<Le Capitaine Fracasse>>¹¹⁰⁸ nonché produttore, consigliere tecnico e protagonista della serie televisiva <<I am the cookie>>¹¹⁰⁹, ricomponendo in un chiasmo mandalico le sue due anime: un ristorante che celebra e fa il verso al guitto e un attore che interpreta e strizza l'occhio al cuoco. A 76 anni - gli stessi, probabili, di Smautf - torna a casa. La moglie Alice, oltre che Arianna è pure un pò Penelope, ma l'attesa a cui si è dedicata è risolta con un rifiuto completo del marito, il cui percorso non sembra condurre all'uscita, o almeno il lettore non ne è testimone. Il capitolo si chiude con un'istantanea della camera *hic et nunc*:

la chambre est aujourd'hui occupé par un homme d'une trentaine d'années: il est sur son lit, entièrement nu, à plat ventre, au milieu de cinq poupées gonflable, couché de tout son long sur l'une d'entre elles, en enserrant deux autres dans ses bras, semblant éprouver sur ces simulacres instables un orgasme hors pair¹¹¹⁰.

Al racconto del passato, alla tradizione che annoda - come filo d'Arianna - l'esperienza in percorso, più o meno lineare, più o meno rovesciato, sembra sostituirsi il caos entropico del momento sfilacciato, che come moderna idra agita senza connessioni e covalenze le sue teste, sostituendo simulacri disumanamente artificiali alle umane immagini finzionali. Nel capitolo LVI, *Per le scale*, 8, ci si imbatte nel sommario di una rivista di linguistica, in cui figurano interventi metatestuali interessanti: Henri Bachelier sulla *Characteristica Universalis* di Leibniz, Stephen Albert su *The Garden of Ts'ui Pên*, Robin Marr su *Die Bedeutung der Vokafolge* e il sacro tetragramma degli ebrei. Madame Henri Bachelier è la finzionale e imprecisa - e bugiarda - curatrice della finzionale <<opera visibile>>¹¹¹¹ dell'altrettanto

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 317.

¹¹⁰⁹ *Ivi.*

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 318.

¹¹¹¹ J. L. Borges, *Finzioni*, cit., p. 36.

finzionale romanziere Pierre Menard. L'opera della Bachelier citata nell'indice del <<*Bulletin de l'Institut de Linguistique de Louvain*>>, *Characteristica Universalis* di Leibniz, tra l'altro, è assegnata da Borges a Pierre Menard. Si tratterebbe quindi qui di un apocrifo di una finzione, in un proseguimento della tecnica inventata <<(forse senza volerlo)>>¹¹¹² da Menard per arricchire <<l'arte incerta e rudimentale della lettura>>¹¹¹³ (frattale):

la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee¹¹¹⁴.

Considerando la duplicità speculare, mandalica, dell'opera di Menard, composta di una parte visibile e di un'altra invisibile, <<sotterranea>>¹¹¹⁵, incompleta, asintoticamente riproducibile solo tramite <<questa tecnica di applicazione infinita>>¹¹¹⁶ della rilettura tanto da richiedere l'immortalità dello scrittore-lettore, ci si accorge di trovarsi dentro l'ennesima mossa *ad aprire* di Perec. Il gioco delle false citazioni, delle bibliografie inventate, delle fanta-biblioteche è una dimensione ulteriore dell'estensione della mappa-testo che non può e non vuole concludersi. Fino a inglobare e compromettersi con altre mappe e altri testi, essendo ognuno di essi un linguaggio e allo stesso modo la lettera-monade di un superiore linguaggio, in una progressione scalare di scatole cinesi linguistiche. La prospettiva *binaria* di Leibniz, ovviamente, è assunta solo come una delle tante possibili e, soprattutto, più nell'idea di combinatoria linguistica nello svolgimento dei suoi vari passaggi che nel risultato effettivo di semplificazione universale cercato dal filosofo. E' soprattutto il primo passaggio ad apparire conforme all'arte di creare puzzle tanto cara a Perec. Leibniz ipotizza infatti di

¹¹¹² *Ibid.*, p. 46.

¹¹¹³ *Ivi.*

¹¹¹⁴ *Ivi.*

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

analizzare e scomporre progressivamente - *parcellizzare* -, tramite definizioni, le nozioni complesse fino a giungere a un alfabeto basico di pensieri, alla scatola primaria contenente i pezzi minimi dei segni umani, a un catalogo di nozioni primigenie non ulteriormente chiarificabili con definizioni più semplici e precise. A ciascuna di queste nozioni primitive doveva poi essere assegnato un opportuno carattere. Da ciò la possibilità di trasformare la *Characteristica Universalis* in una *ars inveniendi*, a partire dai morfemi primari del pensiero sarebbe bastata la loro multiforme combinazione per generare ottenere sistematicamente e in modo ordinato tutte le nozioni possibili. Il progetto di *mapping* universalizzante del pensiero e di produzione di un'unica cartografia linguistica, però, non si completa. Se infatti Leibniz progetta una lingua come un modello di cristallina e perfetta perspicuità tramite cui

non ci sarà maggior bisogno di discussione tra due filosofi di quanto ce ne sia tra due calcolatori. Sarà sufficiente, infatti, che essi prendano la penna in mano, si siedano a tavolino, e si dicano reciprocamente (chiamato, se loro piace, un amico): calcoliamo¹¹¹⁷;

Smautf, dal canto suo, nutre <<une passion malade pour le quatre opérations>>¹¹¹⁸ ed esprime sia l'ossessione cartografica sia l'inattuabilità della sua sistematizzazione. Egli si è dato al calcolo fattoriale, giungendo a computare il fattoriale di settantasei (76!), il numero probabile dei suoi anni, tra l'altro, cosa che sembrerebbe impostare l'equazione calcolo fattoriale = vita, da inserire a sistema nell'equazione soprastante *Vie* = vita, dentro cui ogni atto combinatorio costituisce una forma di rappresentazione e una particola di tentativo semantico. Il sistema, ovviamente, non giunge a nessuna soluzione di identità, al

¹¹¹⁷ F. Barone, *G. G. Leibniz, Scritti di Logica*, Zanichelli, Bologna, 1968, p. 237.

¹¹¹⁸ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 84.

di là delle pretese di universalità di ogni singola monade esegetica:

mais il ne trouve plus de papier au format suffisant et en trouvait.il, il n'y aurait pas de table assez grande pour l'étaler¹¹¹⁹.

La possibilità di ridurre il mondo a carta stesa sul tavolo della geometria euclidea, e la comunicazione sul mondo a un computo matematico *universalis*, si rivela inconsistente. L'ara sulla cui superficie Apollo ha ricomposto i lacerti di Dioniso non è più sufficiente. Alla tavola infatti Perec sostituisce un labirinto di testi. La prima voce dell'indice del Bollettino, dopotutto, è già - appena decifrata - indiscutibile. Il nome dell'autore, Boris Baruq Nolt, rappresenta l'anagramma metatestuale del procedimento puzzle-grafico di Perec: rigirarsi tra le dita testi come fossero pezzi da ricomporre di un *tableau-testo*, a sua volta pezzo, *impli-citation*, per successivi puzzle metatestuali. Il nome è la trasfigurazione di *Tlon, Uqbar, Orbis tertius*¹¹²⁰. La citazione diventa ricombinazione, diversione dall'originale: le prime tre parole del titolo borgesiano sono infatti invertite specularmente, tutte insieme e singolarmente, secondo tre differenti procedimenti. La quarta parola, *tertius*, è presa, pare, da Perec come regola di estrazione. L'ordine delle parole è invertito, *Orbis* è anagrammato in *Boris*, le sillabe della seconda parola sono invertite così come sono invertite le lettere di *Tlon*. L'inversione speculare è innescata dall'incipit del testo d'origine (<<Debbo la scoperta di Uqbar alla congiunzione di uno specchio e di un'enciclopedia>>¹¹²¹) e dal ricorrere della forma simbolica dello specchio e dell'enciclopedia come prospettive costituenti dello stesso testo perechiano¹¹²².

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹¹²⁰ Cfr. J. L. Borges, *Finzioni*, cit., p. 7.

¹¹²¹ J. L. Borges, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Finzioni*, cit., p. 7.

¹¹²² Uno specchio compare anche nello stesso capitolo del Bollettino. Sulla prima pagina del quotidiano del mattino sottobraccio al cliente del Dottor Dinteville

Nolt, compare anche nell'indice con questa indicazione: <<NOLT (Boris Baruq), kabbaliste anversois, 320>>¹¹²³. Nel *Poscritto del 1947*¹¹²⁴ del racconto di Borges si fa cenno alla <<lettres manuscrites de Gunnar Erfjor>>¹¹²⁵ che appare nella lista del bollettino perechiano. Corrisponde alla chiave del mistero di Tlon:

una società segreta e benevola (che contò tra i suoi affiliati Dalgarno¹¹²⁶, e poi George Berkeley) sorse per inventare un paese. Nel vago programma iniziale figuravano gli <<studi ermetici>>, la filantropia e la cabala¹¹²⁷.

La versione perechiana del racconto è ispirata all'opera di un cabalista anversois, cioè, per assonanza, *invertente*, che fa proseguire la storia iniziata <<una notte di Lucerna o di Londra>>¹¹²⁸ e ribaltata dentro il testo-specchio della *Vie*. Quindi, l'inversione è attuata a ogni livello del testo:

d'une part le métatextuel apparaît ici comme un moyen de textualiser le péritexte, qui participe ainsi pleinement aux effets de sens de l'ensemble du roman. D'autre part, on pourra

è stampata una foto che ritrae questa scena: <<[...] cinq douaniers sortent avec mille précautions du vaste fond d'une grande caisse bariolée de timbres internationaux un samovar d'argent massif et un grand miroir>>, in G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 319; il corsivo è mio.

¹¹²³ Ibid., p. 610.

¹¹²⁴ Cfr. J. L. Borges, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Finzioni*, cit., p. 22.

¹¹²⁵ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 320.

¹¹²⁶ Dalgarno George (1626-1687), intellettuale scozzese interessato a problemi linguistici. E' l'autore di *Didascalocophus or the Deaf and Dumb man's tutor* (1680), in cui propone un nuovo sistema linguistico a uso dei sordomuti ancora utilizzato negli USA. Dalgarno ha tentato anche di costruire ciò che lui stesso definiva "philosophical language", un linguaggio universale, in *Ars signorum* (*Art of Signs*, 1661).

¹¹²⁷ J. L. Borges, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Finzioni*, cit., p. 22; la nota è mia, è stata inserita per evidenziare la connessione frastagliata delle *implications* perechiane attorno al campo semantico della *lingua universale*, tra Calvino e Lucrezio, Leibniz e Dalgarno, Borges e se stesso.

¹¹²⁸ Ivi.

appeler cette opération comme l'on voudra: rétro-métatextuel, métatextuel anaphorique, métatextuel analeptique, anamétatextuel, etc. L'essentiel n'est pas dans la terminologie mais dans la surdétermination qui est à l'oeuvre: en désignant la transformation anacyclique de TLÖN en NOLT par un mécanisme métatextuel reposant lui-même sur une lecture à rebours, il y a un redoublement du métatextuel¹¹²⁹.

Il dialogo intrecciato e permutante con la fanta-biblioteca borgesiana continua anche negli altri titoli. Stephen Albert è lo studioso di lingua e letteratura cinese che ha sviscerato l'opera di Ts'ui Pên decifrandone dopo secoli l'enigma, così come è narrato nella deposizione di Yu Tsun, discendente di Ts'ui Pên, assassino di Stephen Albert e protagonista del racconto *Il giardino dei sentieri che si biforcano*¹¹³⁰. Il racconto, la deposizione, il libro e il labirinto di Ts'ui Pên, sono tutti frammenti della stessa opera: *The Garden*, una labirinto-grafia di possibilità e permutazioni, un rizoma di forme e di simboli, la mappa che descrive e crea - in un'inversione a spirale ricorrente, *cyclopaedica* - il luogo del tempo, la dimensione temporale dei possibili. Il giardino di Ts'ui Pên offre un'icona particolarmente vivida del progetto della *Vie mode d'emploi, romans*, <<un labirinto di simboli>>¹¹³¹, <<un invisibile labirinto di tempo>>¹¹³². Albert fornisce un interessante apporto allo scandaglio esegetico del testo di Perec:

quasi immediatamente compresi; *il giardino dei sentieri che si biforcano* era il romanzo caotico; [...] in tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci

¹¹²⁹ Bernard Magné, *Le métatextuel perezquien revisité*, in <<Le Cabinet d'amateur>>, rivista elettronica on-line in www.cabinetperez.org; data ultima consultazione 4/09/2007.

¹¹³⁰ Cfr. J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, cit., p. 79.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 86.

¹¹³² *Ivi.*

si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide - simultaneamente - per tutte. Si creano, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano¹¹³³.

Per quanto riguarda l'articolo di Oskar Scharf-Hainisch, *Sur l'usage du fricatif dans les parlers du Parana, Le Cahier des Charges*¹¹³⁴ indica che esso contiene la citazione da *La Disparition*¹¹³⁵, legata a *Lo Zahir*¹¹³⁶ di Borges, citazione doppia quindi essendo, come è evidente, proprio Borges il primo autore citato. Molto interessante è il quinto articolo attribuito a Marcel Benabou, amico di Perec e *oulipien* esploratore dei territori della manipolazione combinatoria e dell'erudizione, alla ricerca dei plagiari per anticipazione dell'Oulipo nell'Antichità greco-romana. Il testo, *D'un fragment retrouvé de Mercator: Plaute et ses maîtres*, pur facendo direttamente riferimento alla commedia plautina omonima e alle sue fonti - in questo caso l'*Emporos* del siracusano Filemone -, proprio tenendo in considerazione l'identità dell'estensore del testo, sembra innescare un riferimento ai maestri postumi del *Mercator*. Presa come modello la latinizzazione da parte di Plauto della parola greca mercante, Perec sembra far qui riferimento alla successiva e analoga latinizzazione da parte della comunità scientifica del XVI secolo, della parola tedesca *kramer* - mercante. Il beneficiario di tale spostamento linguistico non è più un'opera teatrale ma un matematico e astronomo passato alla storia soprattutto grazie ai suoi studi riguardanti la cartografia che lo portarono all'invenzione di un sistema di proiezione a cui dette il nome: Mercatore. Gerard De Kremer, cioè il Mercatore, è nato nelle Fiandre vicino ad Anversa proprio come

¹¹³³ *Ibid.*, p. 88.

¹¹³⁴ Cfr. mappa ipertestuale del *Cahier de charges de La Vie mode d'emploi, romans* in <http://escarbille.free.fr/vme.php>; data ultima consultazione 4/09/2007.

¹¹³⁵ Cfr. G. Perec, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 1989.

¹¹³⁶ Cfr. J. L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1952, trad. it. a c. di F. Tentori Montalto, *L'aleph*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 101.

il cabalista Nolt e si laureò e lavorò per anni all'Università cattolica di Loviano, che secoli dopo pubblica il Bollettino di cui una copia è comparsa in cima alla pila di giornali da buttare, per le scale del palazzo di rue Simon-Crubellier 11 a Parigi. Altri due indizi che potrebbero suffragare tale ipotesi di *dupli-citation* si trovano nel *corpus* testuale del capitolo LVI. La prima traccia-rebus è: <<Gate Flanders>>¹¹³⁷, inversione dell'omologo *Flander's gate* - la porta delle Fiandre, cioè Anversa; la seconda imbeccata *casse-tête* è <<*un haut cylindre de plâtre peint imitant une colonne antique*>>¹¹³⁸. L'oggetto in questione è un porta ombrelli, eppure ricorda la proiezione di Mercatore, cioè una proiezione cartografica isogonica (conforme, che preserva gli angoli formati tra i meridiani e i paralleli) *cilindrica*. Ci si troverebbe quindi di fronte, una volta ancora, alla compromissione *linguistica* tra testo e mappa, tra la scrittura del testo narrativo e la scrittura del testo cartografico, essendo la forma simbolica e il campo semantico contigui a entrambi la *geo-grafia*. Lo stesso Gerhard Mercator ha prodotto, dopotutto, opere cartografiche - tra cui una mappa della Terra Santa, *Amplissima Terrae Sanctae Descriptio* (6 fogli, 1537), una piccola mappa del globo terrestre, *Orbis Imago* (1538), una mappa delle Fiandre, *Exactissima Flandriae Descriptio* (9 fogli, 1540) - e un'opera sulla grafia corsiva, *Literarum latinarum, quas italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio*, (52 fogli, 1540). Oltre a migliorare la leggibilità delle carte geografiche con l'assunzione del carattere corsivo *italic*, Mercatore potenziò il sistema di rilevamento della posizione e delle rotte tramite l'utilizzo della sua proiezione - l'*orbi imago* -, il rispecchiamento del mondo. L'isogonia della proiezione di Mercatore, infatti, permette di affinare la precisione nelle operazioni di triangolazione, utili per *fare il punto* tramite una carta nautica, e nel tracciare le rotte marittime o aeree che taglino con angolo costante i meridiani, richiedendo il solo

¹¹³⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 319 e 598: <<FLANDERS (Gaetan, dit Gate), metteur en scène, 319>>.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 319; il corsivo è mio.

possesso di una bussola e rendendo non necessari i punti di riferimento esterni al veicolo. L'efficienza calcolatrice del modello è ottenuta tuttavia imprimendo un gradiente di distorsione variabile - e consistente - alla forma degli oggetti geografici. Le scale di proiezione, cioè, variano da luogo a luogo aumentando proporzionalmente all'avvicinarsi ai poli, tanto che oltre i settanta gradi di latitudine Nord e Sud, il modello si rivela inutilizzabile. La proiezione cilindrica quindi produce un'immagine geografica del mondo scopertamente distorta e, per aumentare la propria efficienza di misurazione, sacrifica la corrispondenza formale con il referente. La proiezione di Mercatore si presenta come un particolare modello di utilizzazione geografica, piuttosto che di descrizione geografica; essa è l'espressione dell'esigenza di segnare un tragitto prima che di traghettare segni. La proiezione di Mercatore, trasformata - *invertita* - nel Bollettino dell'Istituto di Linguistica di Lovanio in una sorta di *cahier de charges* del *mapping*, procedimento funzionale di riproduzione scalare del rapporto tra due dimensioni assolutamente differenti e irriducibili, sembra rivelare il carattere mediato, intenzionato, distorcente, fittizio dell'operazione stessa implicita in ogni mappatura. Il metodo di elaborazione della proiezione di Mercatore è grafico e consiste nel tradurre le linee curve del globo in linee rettilinee su una scacchiera¹¹³⁹. Il mondo è costretto dentro il reticolo di una griglia, e ciò che non porta è forzato fino al proprio stravolgimento o espunzione. Mark Monmonier, nel suo studio del sistema di proiezione geografica ideato da Mercatore, dichiara la necessità di inserire nell'analisi il livello retorico come elemento caratteristico endogeno all'estensione della tavola cartografica. Questo livello retorico determina infatti obiettivi marcati specificamente, politicamente. L'occhio retorico che redige la mappa ne delimita forme, simboli, prospettive e interpretazioni

¹¹³⁹ Cfr. A. Taylor, *The World of Gerard Mercator: The Mapmaker Who Revolutionized Geography*, Walker & Company, New York, 2004; Ralph E. Ehrenberg, *Mapping the World: An Illustrated History of Cartography*, National Geographic, 2005.

ideologiche. Per questo motivo Monmonier considera la riduzione di Mercatore un'icona dell'imperialismo occidentale che *schiaccia* cartograficamente il mondo al di là del centro nord-occidentale, prima ancora che militarmente, economicamente, geo-politicamente, socialmente. Ciò che si era dimostrato un efficace *mezzo* per tracciare rotte sicure *in movimento* - soprattutto sul mare -, è stato surrettiziamente adottato da un particolare sistema ideologico colonialista e trasformato in unica visione astratta eppure reale del mondo. Da tecnica di navigazione la proiezione di Mercatore è passata, sotto forma di mappe da parete e atlanti, a veicolare un'immagine geopolitica fortemente polarizzata. Da prospetto pratico, la proiezione è stata imposta, a partire soprattutto tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, come propaganda ideologica. Monmonier mette a confronto, nel suo testo, il taglio imperialista con cui la prospettiva capitalista ha trasformato un metodo di misurazione in standard assoluto di percezione dei rapporti geopolitici globali, con un differente modello cartografico. Questo modello antitetico è stato proposto, all'inizio degli anni Settanta del XX secolo, dallo storico e geografo tedesco Arno Peters, con l'obiettivo - anch'esso *politico* - dichiarato di disegnare ogni paese rispettandone le proporzioni sia interne sia, soprattutto, nei confronti degli altri paesi. Questi due modelli di proiezione rivali hanno dato luogo, tra gli anni '70 e '80 del XX secolo, a una vera e propria *map war*, dalle alterne vicende. L'obiettivo strategico, ovviamente, consisteva nell'imporre alla coscienza globale la propria specifica visione del mondo, con la piena consapevolezza che l'estensore della mappa dominante ha il potere di determinare il campo stesso entro i cui confini si giocano tutti gli scontri, dall'economico al politico, dal sociale al culturale. E' il modello geografico a stabilire la superficie di gioco, limiti e strategie, forma e regole dei processi di interazione. Tanto che per Peters, solo passando attraverso una modificazione del modello di rappresentazione

geografica si rende possibile intervenire sensibilmente sulle problematiche riguardanti l'equità economica, politica, sociale¹¹⁴⁰. Nel suo testo *Storia del mondo otticamente sincronica*, Peters descrive la storia delle diverse parti del pianeta tentando di abbracciarla tutte in uno stesso panorama visivo ed ermeneutico, di conciliare cioè lo sguardo universale con l'enciclopedia degli sguardi locali. E' interessante osservare che, per raggiungere tale scopo, Peters abbia scomposto il mondo in cento sezioni orizzontali e cento sezioni verticali, senza tener conto dei gradi e dislocando il meridiano zero sullo stretto di Bering. Lo scopo *politicamente* geografico dell'operazione di Peters consiste nella produzione di una mappa del mondo più fedele, il che fondamentalmente vuol dire: distribuire gli errori di proiezione su tutta la riproduzione invece di concentrarli nelle zone non europee o nordamericane, rendere universale la rappresentatività del reticolo scelto così che esso possa descrivere sia ogni singola parte sia l'intera superficie terrestre, rendere totale e coerente la rappresentazione eliminando *zone cieche* e deformazioni. Al di là dello specifico obiettivo geografico, interessante tuttavia in quanto compendio di strategie di rappresentazione per una differente epistemologia, la mappa di Peters sembra fornire il tassello - metodologico - di congiunzione tra redazione di mappe, taglio di puzzle e combinazione di *romans*. Così disaminato il *frammento ritrovato di Mercator*, astutamente ben celato dall'arte disgiuntiva del *faiseur de puzzle*, potrebbe dunque rappresentare una superficie d'incastro importante per la ricombinazione - e *contrario*, capovolta - dell'*imago orbi* perechiana. La falsa geografia - dissimulata - di Mercatore e l'opposta geografia - dissimulante - di Peters, entrano a loro volta dinamicamente a sistema con la ancor più falsa geografia - rivelata - di Tlon, completandosi reciprocamente in un vorticare di riflessi e rimandi, formando in movimento il mandala geografico che disegna cancella ridisegna - inventa - sia Gé che Ctòn.

¹¹⁴⁰ Cfr. Mark S. Monmonier, *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator Projection*, University Of Chicago Press, Chicago, 2004.

Il sesto titolo, *La pharmacopée médiévale. IV. Les insectes*, di Pierre Ganneval, con il gioco di intrecci e rimandi all'opera fantascientifica di Theodore Sturgeon, *The dreaming jewels*¹¹⁴¹, ruota - vibra armonicamente si dovrebbe dire -, attorno alla forma simbolica del cristallo, determinante non solo all'interno della struttura semantica della *Vie mode d'emploi, romans*, ma pure di *Mason & Dixon* e delle *Città invisibili*. Pierre Ganneval è il misantropo direttore del circo ambulante, demiurgo della micro-società ritratta nel romanzo di Sturgeon, chiamato *Le Cannibale* e, sulla scena, *Méphisto*. Un tempo medico stimato, in seguito alla morte di un paziente sul tavolo operatorio sprofonda nell'alcolismo e abbandona la professione. Si dedica a esperimenti clandestini, alchemici, immergendosi in saperi abbandonati, antichi, anacronistici, medievali, alla ricerca della chiave recondita per dischiudere i segreti racchiusi in cristalli alieni senzienti. Il nucleo di significati connessi a tale simbolo sarà analizzato successivamente. Intanto si vuole porre in rilievo alcuni viluppi della fitta tramatura di rimandi nascosta sotto la meta-citazione che coinvolge il romanzo di Sturgeon. Ricuperando il filo, intricatissimo, dell'enigmatico e ritornante - *mutatis mutandis* - numero otto, è possibile individuare un tipo ricorrente di personaggio: il bambino di otto anni che inizia la propria formazione. Il protagonista di *The dreaming Jewels*, infatti, ha all'inizio del racconto otto anni, come Olivia Rorschach che nel capitolo LXXIX, *Escaliers, 11*, è in procinto di partire, a mezzanotte, per il suo cinquantaseiesimo giro intorno al mondo, ma che <<devint à huit ans la plus adulée des enfants d'Australie lorsqu'elle interpréta, au Royal Theater, une adaptation de la Mascotte du Régiment dans laquelle elle reprenait le rôle que Shirley Temple avait créé au cinéma>>¹¹⁴². Horty Bluett, il protagonista di *The dreaming jewels*, in fuga dal patrigno, è accolto da una compagnia circense che all'inizio l'adotta come mascotte. Olivia e Horty condividono, oltre all'età d'inizio del

¹¹⁴¹ Cfr. Theodore Sturgeon, *The dreaming jewels*, cit.

¹¹⁴² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 450.

loro percorso narrativo di formazione, una fisiologia non umana: *The synthetic man* è l'altro titolo sotto cui il romanzo di Sturgeon è stato pubblicato, essendo il protagonista dotato di capacità sovraumane di rigenerazione e trasformazione della propria massa corporea, e contemporaneamente privo del più basilare principio intrinseco alla vita organica: l'istinto di sopravvivenza. Più che a un uomo, Horthy somiglia al suo *jack-in-the-box*, un essere artificiale che reagisce automaticamente agli stimoli esterni, senza possibilità di contestualizzare percezioni e conoscenze. Egli è una bambola eidetica, che percepisce epidermicamente se stesso e il mondo, ma non riesce a ricomporre i suoi sguardi frammentati in una visione coerente, non riesce a congiungere i discreti esperienziali in mappa. Allo stesso modo Olivia è circoscritta a un'esistenza spettacolare, al simulacro di se stessa, un <<mannequin>>¹¹⁴³, <<une petite poupée vivante>>¹¹⁴⁴, un <<object d'adoration>>¹¹⁴⁵. Questa fissazione artificiale - mostruosa - dell'infanzia, come un tentativo di eternare quegli otto anni, di trasformare quell'età di innocenza in simulacro di inalterabilità, di miniaturizzare sempre più le linee e gli angoli dell'ottagono fino ad allucinarlo in cerchio, è un'ossessione fantasmatica che infesta i due appartamenti sovrapposti, ora proprietà di Rorschach. Nel capitolo XXVII, *Rorschach*, 3, si genera l'apparizione del quadro prodotto da Valène, sotto richiesta del precedente proprietario dell'attuale duplex, l'ebanista veronese Emilio Grifalconi. Il quadro ritrae la famiglia già infranta dalla fuga d'amore della moglie Letizia - oltre che dalla morte del nonno -, ricomponendone i pezzi: Emilio e Letizia, i loro due gemelli, la foto del nonno in visita alle Piramidi,

ce sera quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableau de Magritte où l'on ne sait pas très bien si c'est la pierre qui est devenue vivante ou si c'est la vie qui s'est

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 451.

¹¹⁴⁴ *Ivi.*

¹¹⁴⁵ *Ivi.*

*momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile*¹¹⁴⁶.

Il tema della differenza di stato tra organico e inorganico, dei possibili transiti tra uno stato e l'altro, dell'emblematicità di tale opposizione liminare nei riguardi della riflessione sulla conoscenza, connette qui la percezione eidetica e l'immagine in quanto sua concretizzazione con la contestualizzazione noetica e la memoria in quanto *mapping* dei luoghi-souvenir. Il ricordo pietrificato da Valène per Grifalconi è un *cristallo sognante*? Come nella versione sturgeoniana dell'equazione che eguaglia vita e opera d'arte, il quadro di Valène ha una potenzialità di vita? La perfezione architettuale, cristallina, della rappresentazione finzionale fatta di rispecchiamenti e ricomposizioni, è in grado di innescare connessioni di pensieri e parole, combinare un linguaggio umano, formare un discorso, scrivere segni? La memoria pietrifica l'uomo o, al contrario, l'archeologia memoriale può riportare alla luce favolose città perdute come Lebtit e infondere nuova vita alle mummie, alle pietre, alle cose ormai mute? O, in altre parole, la mappa del labirinto serve a costruire una prigione o a segnare un campo possibile di percorsi e attraversamenti? La risposta di Grifalconi pare chiara, Emilio è talmente soddisfatto da regalare due oggetti al pittore dei suoi ricordi: il falcetto druidico e il labirinto del tarlo. Il primo oggetto è il sacro strumento dei sacerdoti celti <<la serpe d'or, la serpe dont les druides gaulois se servaient pour cueillir le gui>>¹¹⁴⁷, la penna ricurva con cui scrivevano il loro mondo, il congegno labirintifero che copiava la forma simbolica del meandro, la curva dell'orizzonte, e la riproduceva in segno umano. Sulla sua lama

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 130; i corsivi sono miei.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

sept minuscule gravures étaient finement ciselées sur une des faces, mais il [Valène] ne parvint pas à voir ce qu'elles représentaient, même en s'aidant d'une forte loupe¹¹⁴⁸.

La rappresentazione è sacra, dunque sempre misteriosa, essa parla per vaticini e visioni, e infatti Valène riesce solo a scorgere

que sur plusieurs d'entre elles, il y avait vraisemblablement une femme aux cheveux très longs¹¹⁴⁹.

E' la versione celtica della Signora del Labirinto? Il suo attributo più importante e più emblematico è lo stesso della maschera della Medusa: i capelli serpentiformi, intricati e ondini. A conferma di questi antichi richiami al mito, il secondo oggetto appare come un <<bouquet de corail>>¹¹⁵⁰, cioè il *fiore* sottomarino creato dallo sguardo della Medusa, maschera della *Geranos*, il cui sangue genera vivo dall'inane capo il cavallo alato e i serpenti della Libia, e i cui occhi pietrificano i titani e gli uomini. Essa è emblema del movimento discontinuo - della danza tra opposti - di rispecchiamento in terra del volo degli uccelli e dei draghi abissali, dell'ispirazione della scrittura, della riproduzione in linguaggio umano dei fenomeni indicibili del mondo. Forse allora la memoria è come il corallo, la cui caratteristica è <<d'indurirsi al contatto dell'aria, per cui quello che sott'acqua era un vimine, spuntando fuori dall'acqua si pietrifica>>¹¹⁵¹. Che è ciò che accade al ricordo di Grifalconi, organico dentro la memoria, inorganico nella fissazione del quadro, la cui visione si conclude, non a caso, con <<ses décors de guirlandes, d'oiseaux et de miroirs>>¹¹⁵².

¹¹⁴⁸ Ivi.

¹¹⁴⁹ Ivi.

¹¹⁵⁰ Ivi.

¹¹⁵¹ Ovidio, *Le metamorfosi*, IV, 740-752, cit., p. 169.

¹¹⁵² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 155; il corsivo è mio per mettere in rilievo l'occorrenza delle forme simboliche e gemellate degli uccelli e dello specchio, fondamentali nel mito di Perseo e Medusa e soprattutto nel mitologema della *geranos*.

Eppure Perec non si accontenta della spirale del mito e vi imprime un giro ulteriore: può la pietrificazione in immagine determinare nuove fioriture d'organico? Può il corallo tornare fronda viva, una volta riaffiorato dall'acqua? Grifalconi narra a Valène la genesi del suo secondo dono. Dovendo restaurare <<les vestiges d'une table>>¹¹⁵³, Grifalconi si trovava con un piano ovale intarsiato di madreperla ben conservato e una crociera centrale, <<une lourde colonne fusiforme en bois veiné [...] complètement vermoulu>>¹¹⁵⁴. Il moto segreto dei tarli emerge dal profondo e la loro azione a togliere rivela l'intarsio dei percorsi, la calcificazione dei movimenti come la scultura di una vita vissuta, nella forma di interiora del legno, di meandri come spirali artificiose, segni di tempo nello spazio, di intenzione nella materia, di prospettive transustanziate:

l'action des vers avait été souterraine, intérieure, suscitant d'innombrables canaux et canalicules remplis de bois pulvérisé. De l'extérieur rien n'apparaissait de ce travail de sape¹¹⁵⁵.

La polisemia di vers - vermi e versi, tarli e rime - conferma l'adiacenza tra meandro e scrittura, tra labirinto e grafia come mappe di tragitti misteriosi e significanti. Ogni tentativo di Grifalconi atto a recuperare l'integrità originaria si rivela inutile. Alla fine egli decide

de dissoudre le bois qui restait, *faisant ainsi apparaître cette fantastique arborescence, trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition impossible, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination unique, cet itinéraire opiniâtre, cette matérialisation fidèle de tout ce qu'il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée,*

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁵⁴ *Ivi.*

¹¹⁵⁵ *Ivi.*

*visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un réseau impalpable de galeries pulvérulentes*¹¹⁵⁶.

Sembra di sentire l'eco delle parole di Marco Polo scavare racconti dentro il legno nodoso dei tasselli di cui è composta la liscia scacchiera del Kan, e le parole dello stesso Calvino sullo sguardo pulviscolare dello scrittore che conosce la segreta vita impalpabile della materia più pesante. E sembra anche di scorgere, impensato, il riflesso alternativo, vermicolare, di Bartlebooth, sempre più cieco e immobile come un tarlo ostinato senza più immagini da strappare alla impenetrabile compattezza del mondo e su cui costruire la propria labirintiforme sopravvivenza. Il verme nel legno non c'è più, di esso è rimasta però la mineralizzazione dei percorsi intrecciati, dei progetti attraversati e resi luoghi, della rete di esperienze estratta in calco dal mondo. Il tarlo, come Bartlebooth, alla fine ha lasciato incompiuta la propria opera - sopravvivere soggettivamente scavandosi il tragitto della propria personale esistenza - tuttavia imprimendo l'inimitabile traccia del passaggio, labirinto-grafia, fioritura di coralli, danza di serpi e gru, *arborescenza fantastica*. In qualche modo è parallelo ai percorsi del verme-verso-Bartlebooth anche il percorso di Horty Bluett, egli si ciba di formiche per nutrirsi, uomo insetto e poi uomo sintetico per la sua esistenza eidetica, reticolo interiore prima che esteriore di transiti a levare, di successione di immagini e costruzione di cunicoli in opposizione alla compattezza non porosa del mondo intorno. Come Isabel, la protagonista del racconto di Cortàzar *Bestiario*, che raccoglie formiche in una campana di vetro e ne osserva l'esistenza costantemente in moto, costantemente a votata alla costruzione del formicaio, un reticolo microscopico di gallerie, ripetendone su un quaderno <<il piano tracciato con l'inchiostro [...] e le piaceva ripetere il mondo grande in quello di vetro [e ancora in quello di carta], adesso che

¹¹⁵⁶ Ivi; i corsivi sono miei.

si sentiva un pochino prigioniera>>¹¹⁵⁷. Anche in Cortàzar, infatti, <<il personaggio del bambino e forse ancor più dell'adolescente [è] inteso come entità intermedia tra due stati e due modi di avere esperienza del mondo>>¹¹⁵⁸, il bambino è Teseo che entra nel labirinto, Perseo che deve in qualche modo rivolgere per la prima volta il suo sguardo alla Medusa, e pietrificarsi o volare, o transitare alternativamente, empiricamente, per entrambi e far affiorare la propria prospettiva eidetica dalla superficie noetica e vivificare la griglia noetica con epifanie eidetiche. Il bambino è colui che cerca di accumulare per strati la propria esperienza, di ricomporre in visione olistica tutti i frammenti scompaginati delle sue percezioni e dei suoi ricordi. Questa ragnatela tra Perec, Sturgeon e Cortàzar permette di scorgere la particolare conformazione - e dunque missione - assegnata alla scrittura. Per Cortàzar

tale modello viene incarnato da colui che dice, con Rimbaud, "io è un altro", da colui che accede, con Poe, ai meccanismi più raffinati del ragionamento logico e nel contempo possiede la debolezza dell'ipersensibilità, ma soprattutto da colui che dice "il poeta (l'uomo, per Cortàzar) è un camaleonte>> [...] - dice Keats -, perché si fa attraversare da tutti i colori del mondo [...] e la sua particolare, accentuata percezione delle realtà consiste proprio in questo perpetuo movimento, in questa quasi contemporaneità di mille punti di vista¹¹⁵⁹.

La scrittura si propone quindi come specchio della molteplicità delle prospettive e dell'intrico dei percorsi, riproduzione dal

¹¹⁵⁷ Julio Cortàzar, *Bestiario*, 1951, trad. it. a c. di F. Nicoletti Rossini e V. Martinetto, *Bestiario*, Einaudi, Torino, 1996, p. 99. La sincronicità vuole che la prima edizione Einaudi del 1974, abbia assegnato il testo alla collana <<Nuovi Coralli>>, come fosse davvero una nuova forma della mitica creazione del corallo da parte di Medusa.

¹¹⁵⁸ In Note a J. Cortàzar, *Bestiario*, cit., p. 153.

¹¹⁵⁹ Ernesto Franco, *Fantastico senza fantasmi*, in J. Cortàzar, *Bestiario*, cit., p. VIII.

vivo interna all'immagine riprodotta e in gioco reciproco indistinguibile con tutte le altre superfici di riflessione e riproduzione, labirinto-grafia e labirinto contemporaneamente, contigualmente. Scrivere per <<non esserci del tutto in una qualsiasi delle strutture, delle ragnatele che prepara la vita e in cui siamo alternativamente ragno e mosca>>¹¹⁶⁰, dice Cortàzar e certo Perec sottoscriverebbe, o sopra-scriverebbe per sovrapposizione grafico-minerale dei propri personali percorsi vermicolari ai cunicoli della scrittura dell'autore argentino. Che prosegue:

<<scrivo per deriva, per dislocamento, *scrivo da un interstizio*>>, <<vivo e scrivo minacciato da questa lateralità, da questa parallasse vera>>, e l'opera che ne risulta è composta da <<pietrificazioni di questo straniamento>>¹¹⁶¹.

Direi che queste parole spiegano *dal profondo* anche la labirinto-grafia di Perec, soprattutto nella forma particolare e nella strategia di *dislocamento* espresse nella *Vie mode d'emploi, romans*. Pure Calvino non è distante da queste parole, per entrambi, infatti, nel racconto si cristallizza il <<Fantastico come nostalgia>>¹¹⁶²,

sentimento di chi non si riconosce completamente nel territorio che abita [...]. Il fantastico è questo spaesamento¹¹⁶³.

Nostalgia di altri territori, dunque, come la Venezia multiforme di Marco, l'Impero inafferrabile del Kan, il mondo visto, riprodotto, infranto e (quasi) ricomposto in marine di Bartlebooth, i millesimi vissuti, smarriti, riconosciuti del palazzo di rue Simon-Crubellier, la Lebtit di Beaumont, l'America di Pynchon. Nostalgia

¹¹⁶⁰ Ivi.

¹¹⁶¹ Ivi; il corsivo è mio.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. XI.

¹¹⁶³ Ivi.

come spaesamento, incapacità di lasciarsi assoggettare dentro i confini di una scacchiera, memoria come liberazione delle arborescenze sotterranee, recupero dei percorsi pulviscolari che danzano tra uno scacco e l'altro. La memoria si presenta come linguaggio spiraliforme, che procede non lineare ma per meandri, non esclusivamente in superficie ma sotto gli strati accumulati per deiezione, che ingloba i segni anche nelle loro fasi di trascorrimento, con i loro residui e le loro contraddizioni. Con i loro ruderi, ormai smarriti o incomprensibili:

La letteratura del fantastico usa le parole di un linguaggio verosimile, d'uso, ma nel contempo, per sottrazione di senso, ne suggerisce la precarietà, indicando con ciò la mancanza irredimibile proprio di quei linguaggi totali in cui l'uomo poteva sentirsi a casa propria. Nel fantastico così come lo intende Cortàzar, la letteratura è anche nostalgia del mito¹¹⁶⁴,

tentativo di ricombinare in un'organica sfaccettata visione il mutante reticolo impalpabile di tutti i possibili racconti del mondo, in una sorta di mappa di Arno Peters in cui ogni punto di vista, ogni lingua, ogni soggetto ha diritto a scrivere il proprio pezzo di atlante e a provare a farlo coincidere o divergere da ogni altro. I cristalli sognanti, forse, sono proprio i segni stessi. Come a seguire le orme paterne, infatti, Vittorio Grifalconi, ormai grande, si cimenta nello studio di <<taxinomie végétale>>¹¹⁶⁵, per identificare, leggere e comprendere gli esemplari biologici nelle loro rispettive peculiarità, per distinguere le differenze tra le specie e nominare i *taxa*, ottenendo le informazioni necessarie alla classificazione, all'individuazione delle singolarità e alla loro ricomposizione all'interno di un sistema organico coerente. Il padre invece muore <<des suites d'un trichinose>>¹¹⁶⁶, malattia parassitaria provocata nell'uomo dall'ingestione di carne suina

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. XI-XII.

¹¹⁶⁵ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 159.

¹¹⁶⁶ *Ivi.*

infestata da larve di vermi del genere *Trichinella*. Il tarlo torna a scavare letteralmente nelle interiora, di bestie e di uomini, incidendo meandri in attesa di vaticini.

L'importanza capitale e metatestuale del *segno* è anticipata come *planting* dal numero IV esplicitamente esposto e da una parte del titolo del romanzo fantascientifico maliziosamente celato: JEWELs. Il *pay-off* si compie subito dopo, nel settimo degli articoli listati nel Bollettino di Lovanio, <<Robin Marr: *Die Bedeutung der Vokalfolge* et le tétragramme sacré des Hébreux>>¹¹⁶⁷. Il valore della successione delle vocali e la sacralità del tetragramma ebraico incentra subito l'attenzione sul linguaggio, a un tempo tecnica combinatoria completamente arbitraria e rispecchiamento mistico del Divino. Riguardo l'identità dell'autore dell'articolo, sembra plausibile che Perec faccia riferimento a Marthe Robert, autore del libro¹¹⁶⁸ in cui ha scoperto la nota di Freud relativa allo scambio di vocali tra il nome interdetto di *Jehova* e quello autorizzato di *Adonai*¹¹⁶⁹. Jacques Lecarme¹¹⁷⁰ propone quindi l'accostamento a Nicolaï Marr¹¹⁷¹, linguista, ma forse anche il

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹¹⁶⁸ Cfr. Marthe Robert, *D'Oedipe à Moïse. Freud et la conscience juive*, Calmann-Levy, Paris, 1974.

¹¹⁶⁹ Cfr. J. Lecarme, *Perec et Freud ou le mode du réemploi*, in *Mélanges*, <<Cahiers Georges Perec>> n. 4, éditions du Limon, 1990, p. 136.

¹¹⁷⁰ Cfr. J. Lecarme, *Perec et Freud ou le mode du réemploi*, in *Mélanges*, <<Cahiers Georges Perec>> n. 4, éditions du Limon, 1990.

¹¹⁷¹ <<Nicholas Marr (1865-1934) was a Georgia-born historian and linguist famous for his controversial monogenetic theory of language and the related speculative linguistic hypotheses. He excavated the ancient Armenian capital Ani, and brought to light numerous monuments of old Armenian and Georgian literature. Marr earned a reputation of the maverick genius with his Japhetic theory, postulating the common origin of Caucasian, Semitic-Hamitic, and Basque languages. He went even further and proclaimed that all the languages of the world descend from a single proto-language which had consisted of four "diffused exclamations": *sal, ber, yon, rosh*. Although the languages undergo certain stages of development, the *linguistic paleontology* makes it possible to discern elements of primordial exclamations in any given language. To draw support for his speculative doctrine, Marr elaborated a Marxist footing for it. He

neurofisiologo David Marr, con il suo originale modello di *visual processing*¹¹⁷² potrebbe costituire un prototipo possibile di ispirazione. Il lavoro di David Marr è pubblicato per la prima volta in tre articoli apparsi su riviste scientifiche tra il 1969 e il 1971¹¹⁷³, seguiti da studi più approfonditi e focalizzati sul tema della visione¹¹⁷⁴. Forse Pereg li conosceva, forse no, ma resta interessante il metodo computazionale utilizzato da Marr per la descrizione e comprensione di come l'attività cerebrale percepisca e ordini le immagini tramite l'apparato visivo:

These models capture the essential features of the biological system at multiple spatial-temporal scales, from membrane currents, protein and chemical coupling to network oscillations, columnar and topographic architecture and learning and memory¹¹⁷⁵.

hypothesized that modern languages tend to fuse into a single language of communist society. This theory was a base of the mass campaign in 1920-30s in the Soviet Union of introduction of Latin alphabets for smaller ethnicities of the country, including replacement of the existing Cyrillic alphabets, e.g., for the Moldovan language>>; in wikipedia.org, data ultima consultazione 9/09/2007.

¹¹⁷² <<Visual processing is the sequence of steps that information takes as it flows from visual sensors to cognitive processing. The sensors may be zoological eyes or they may be cameras or sensor arrays that sense various portions of the electromagnetic spectrum>>, da nature.com; wikipedia.org; data ultima consultazione 10/09/2007.

¹¹⁷³ Cfr. D. Marr, *A theory of cerebellar cortex*, <<J. Physiol.>>, 202, 1969, pp.437-470; D. Marr, *A theory for cerebral neocortex*, <<Proceedings of the Royal Society of London B>>, 176, 1970, pp. 161-234; D. Marr, *Simple memory: a theory for archicortex*, >>Phil. Trans. Royal Soc. London>>, 262, 1971, pp.23-81.

¹¹⁷⁴ Cfr. D. Marr, *The computation of lightness by the primate retina*, <<Vision Research>>, 14, 1974, pp.1377-1388; D. Marr, *Approaches to biological information processing*, <<Science>>, 190, 1975, pp. 875-876; D. Marr, *Early processing of visual information*, <<Phil. Trans. R. Soc. Lond. B>>, 275, 1976, pp. 483-524.

¹¹⁷⁵ Cfr. D. B. Chklovskii, *Synaptic connectivity and neuronal morphology: two sides of the same coin*, <<Neuron.>> 43(5), 2004, pp. 609-17; Patricia S. Churchland, Terrence J. Sejnowski, *The Computational Brain*, MIT Press, 1992; la voce *Computational neuroscience* in wikipedia.org; data ultima consultazione 10/09/2007.

Le scale multiple di prensione spazio-temporale in architetture sistemiche e oscillazioni di rete si avvicinano *linguisticamente* alle strategie testuali inscritte sia nella *Vie* sia in *Mason & Dixon* sia nelle *Città invisibili*. Anche l'idea stessa alla base del metodo di Marr - <<the intuition of learning as optimization in an underlying probabilistic representation space>>¹¹⁷⁶ - evoca la ricerca di un percorso all'interno di un territorio come rappresentazione, come la labirinto-grafia di una mappa non direttamente e totalmente percepibile. Soprattutto, il lavoro di Marr connette in modo inestricabile l'apprendimento alla memoria, ipotizzando che l'esperienza venga *scritta* in determinate zone dell'architettura sinaptica, modificandone gli intrecci, dando *forma* a essi. L'immagine mutante di questa scrittura esperienziale è la memoria stessa, la mappa dell'apprendimento in transito. La traccia analitica per avvicinare un simile campo di studi proposta da Marr non si discosta per nulla dal saliscendi vermicolare del Dottor Dinteville:

he suggested an <<inverse square law>> for theoretical research, according to which the value of a study varies inversely with the square of its generality - an assessment that favors top-down reasoning anchored in functional (computational) understanding, along with bottom-up work grounded in an understanding of the mechanism, but not theories derived from intuition, or models built on second-hand data¹¹⁷⁷.

L'analisi quindi avviene per compartimentazioni a focalizzazione progressiva, ricombinate successivamente in una prospettiva più generale, olistica, in una sorta di analisi frattale a diversi livelli. Marr ne individua tre: il campo costituito dai problemi che la visione si trova ad affrontare (*computational level*); la strategia che può essere adottata per risolverli (*algorithmic*

¹¹⁷⁶ Cfr. S. Edelman, L. M. Vaina, *David Marr*, in <<The International Encyclopaedia of Social and Behavioral Sciences>>, formato on-line.

¹¹⁷⁷ Ivi.

level); il processo effettivamente utilizzato dall'attività neuronale (*implementational level*). Tripartita è anche la stratificazione del processo visivo: Marr individua un *primal sketch* compiuto in riferimento a una qualsiasi scena, secondo l'estrazione delle componenti *formali* fondamentali della stessa (soprattutto bordi e regioni), come un vero e proprio schizzo che impressiona l'occhio; il secondo passaggio consiste in un *2.5 D sketch*, nel quale lo schizzo della scena è completato con la riproduzione della consistenza delle forme, come a conferire, tramite *trompe l'oeil* resi con ombreggiature e illuminazioni locali, l'impressione della profondità; l'ultimo stadio è il *3D model*, la fase in cui la scena è visualizzata in una mappa tridimensionale continua. Marr quindi propone un modello descrittivo del processo visivo fondato su una scomposizione del referente percepito nei suoi tasselli primari e in una sua ricombinazione a complessità progressiva che parte da un'iscrizione retinica bidimensionale per giungere a una ricostruzione astratta tridimensionale del referente. Nel complesso rapporto di percezione, cognizione, azione, questa prassi puzzle-grafica si presenta come la modalità di connessione tra soggetto e oggetto, secondo una scaletta non molto differente né dall'attività del costruttore di puzzle à la Winckler, né dal progetto di visualizzazione enciclopedico-memoriale globale di Bartlebooth. Allo stesso modo, sul piano della lingua, la teoria giapetica, fanta-linguistica, dell'origine comune linguaggio di Nikolai Marr entra nella costruzione del territorio semantico della *Vie* per differenti elementi: la genesi archeologica delle teorie di Marr connette il linguista russo all'archeologo Beaumont, la cui ricerca della favolosa Lebtit sembra così implicare la scoperta possibile di un linguaggio perduto composto di un meticcio grafico, fonetico, semantico, culturale arabo-spagnolo; il tetragramma segnico, le quattro parole semitiche archetipiche, alla base di ogni sviluppo successivo richiamano il sacro tetragramma ebraico e la combinatoria cabalistica come procedimento puzzle-grafico di produzione linguistica; gli strati differenti del linguaggio,

connessi secondo la distorta e forzata visione del marxismo di Marr alla stratificazione sociale, mostrano come anche la lingua, qualsiasi lingua, richieda lo stesso approccio duale, bicefalo, *labrys*-forme della Terra: la grafia che voglia rappresentarli deve rispecchiare la parte affiorante, la *Gé*, e la parte inabissata, la *Ctòn*. Questa ramificazione linguistica, tra l'altro, avvicina molto il testo perechiano all'interesse di Pynchon per le parti preterite della società, per tutti quei soggetti diseredati periferici ai centri estensori delle mappe globali e sistemiche che li usurpano prima di tutto proprio della capacità di produrre un linguaggio peculiare e personale - autonomo -, una mappa non imposta del proprio territorio. Non a caso, per esempio, i preteriti di Filadelfia, la parte non riportata dal racconto del Reverendo Cherrycoke, entra nella casa solo al limine estremo del romanzo, la notte, quando nessuno è sveglio per ascoltare, come presenze fantasmatiche, mute. Sono <<the others, the untold others...>>¹¹⁷⁸, la cui babele di linguaggi è stata semplificata - assoggettata - all'omogenea lineare - terroristica - chiarezza della lingua ufficiale. Gli Eletti di Filadelfia sono atterriti dalla comparsa di una Voce inaspettata, inaudita,

"- Damme. How's he do it? He's suppos'd to be either in Chains, or out upon the Roads. Not in this House."¹¹⁷⁹

Il Reverendo Cherrycoke, allora, riassume i paramenti sacramentali dell'ortodossia narrativa, del dogma cartografico e si aggira per la stanza infestata dai linguaggi randagi come un esorcista con il potere di uniformare ogni brusio o presentimento:

"Ever fancied the opening Lines to Book One, m'self..."

[...]

¹¹⁷⁸ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 760.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 759.

*At Penn's Ascension of the Delaware,
Savages from the banks covertly stare,
As at the Advent of some puissant Prince,
Before whom, Chaos reign'd, and Order since...*

Proceeding then, to recite the *Pennsylvaniad*, sotto Voce as he wanders the Room, among the others, the untold others...¹¹⁸⁰

Durante la campagna di uniformazione linguistica in URSS ispirata da Marr avvenne esattamente questo: la sistematica sostituzione di alfabeti e linguaggi autoctoni e *locali*, in nome di un'unificazione razionale e comune della lingua sovietica, una sorta di pulizia linguistica, di spazializzazione degli alfabeti e della lingue eterogenee, concrete, organiche a favore di un codice cartografico, omogeneo, astratto, meccanicistico. Una situazione di colonizzazione interna riprodotta sempre da Pynchon nel suo *Gravity's Rainbow*: uno dei personaggi, Tchitcherine, in analessi intermittenti porta avanti una missione in Asia Centrale, nell'ambito del progetto sovietico di portare - imporre - un Nuovo Alfabeto Turco ai Chirghisi. Tchicherine, come Horny Bluettes, è un uomo sintetico, <<fatto più che altro di metallo>>¹¹⁸¹, inviato dallo Stato nel territorio dei Chirghisi

a portar loro il dono dell'alfabeto: per comunicare avevano solo la parola, i gesti, il tatto. Non avevano neppure un alfabeto arabo da dover sostituire¹¹⁸².

I <<segni di gesso>>¹¹⁸³, le <<rigide lettere latine>>¹¹⁸⁴ prescritte alle tribù chirghise dall'agente segreto rappresentante dell'NTA (Nuovo Alfabeto Turco), sono il corrispettivo imperialista dei *reporting*, delle tassazioni, delle statistiche, dell'alfabeto di

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 759-60.

¹¹⁸¹ T. R. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, p. 435.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 436.

¹¹⁸³ *Ivi.*

¹¹⁸⁴ *Ivi.*

colonizzazione con cui invano <<i messi e gli esattori>>¹¹⁸⁵ del Kan tentano di rappresentargli l'Impero. E' infatti con una lingua simile a quella analfabeta dei Chirghisi, frammista di spirali e simboli presi dalle danze della gru e dalle scomposizioni visive del prisma, che Marco inizia a raffigurare l'invisibile:

Ma quando a fare il resoconto era il giovane veneziano, una comunicazione diversa si stabiliva tra lui e l'imperatore. Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbottane, quarzi¹¹⁸⁶.

Il procedimento di centuriazione linguistica è accomunato, in Pynchon come in Perec, al gioco degli scacchi¹¹⁸⁷, ai processi della chimica¹¹⁸⁸, e pure alla danza erotica tra i sessi¹¹⁸⁹. Al Marco Polo calviniano è invece simile <<il maestro ambulante "indigeno" Dzaqyp Qulan>>¹¹⁹⁰, simbolo vivente che

¹¹⁸⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 21.

¹¹⁸⁶ Ivi.

¹¹⁸⁷ <<Pensate agli scacchi [...] a una stravagante partita a scacchi>>, Wimpe, direttore commerciale delle vendite di una sussidiaria della IG Farben, a proposito della situazione di Tchitcherine e della sua personale *weltanschauung*, in T. R. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 444.

¹¹⁸⁸ La farmacopea di Tchitcherine: <<una supermolecola gigante con tanti legami aperti, disponibili in qualsiasi momento, nel flusso naturale delle cose... nella danza delle cose... sia come sia... gli altri si legano a lui, e a quel punto è impossibile prevedere in anticipo le conseguenze della farmacologia del Tchitcherine così modificata, dei suoi effetti collaterali successivi>>, in T. R. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 446.

¹¹⁸⁹ <<Già adesso Galina somiglia più alla forma di un alfabeto>>, Tchitcherine a proposito del ricordo di Galina, la maestra assegnata alla sua missione <<prigioniera delle parole, dei vortici e degli arabeschi di brina delle parole bianche>>, in T. R. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 437, 438.

¹¹⁹⁰ T. R. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 438.

i grandi silenzi della regione dei Sette Fiumi non sono ancora stati convertiti in alfabeto, e forse non lo saranno mai. [...] silenzi immensi e spaventosi quanto gli elementi naturali [...] di proporzioni maggiori, come se appartenessero a un pianeta più grande della Terra, più lontano dal Sole, più selvaggio...¹¹⁹¹.

L'alfabeto degli esattori, le topografie degli agrimensori sono troppo ridotti per abbracciare davvero tutta la Terra. La proiezione euclidea erige immagini astratte e rigidamente circoscritte, <<intere astrazioni urbane>>¹¹⁹²,

un delicato modellino di cartone incollato, una città modello disegnata da un urbanista, perfetta in ogni particolare, talmente piccola che lei [Galina] avrebbe potuto spazzar via un intero quartiere con un solo passo, ma allo stesso tempo ci abitava, in quella piccola città¹¹⁹³.

Cartografia, linguistica, chimica, ogni disciplina di riproduzione del mondo, ogni medium di contatto tra soggetto e oggetto, è declinabile secondo la prospettiva meccanica e ortolatra o organica e spiralforme, che trova nella scacchiera il suo emblema più persistente:

[Wimpe] sarebbe allora passato a dimostrare come ogni molecola avesse tutta una serie di possibilità aperte davanti a sé, possibilità di creare dei legami con altre molecole, legami di forza diversa, dal più versatile di tutti gli elementi, il carbonio - la regina degli scacchi [...] ... in quel gioco chimico la brutta opposizione della scacchiera lasciava il posto a un balletto a tre dimensioni, o a quattro, se preferite, e a una concezione radicalmente diversa della vittoria e della sconfitta...¹¹⁹⁴

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 439.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 443.

¹¹⁹³ *Ibid.*, pp. 439-40.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 444.

In Pynchon, la dicotomia tra scacchi e *go* impostata da Perec come biforcazione delle prospettive riguardo il *mapping* del territorio della conoscenza e comunicazione dei significati, è compresa all'interno della scacchiera, mandala di <<radice e rizoma>>¹¹⁹⁵. Tchitcherine è infatti Teseo e Minotauro, griglia e filo anguiforme del labirinto, colonia virale e farmacopea,

è come una supermolecola gigante con tanti legami aperti, disponibili in qualsiasi momento, nel flusso naturale delle cose... nella danza delle cose... sia come sia... gli altri si legano a lui, e a quel punto è impossibile prevedere in anticipo le conseguenze della farmacologia del Tchitcherine così modificata, dei suoi effetti collaterali successivi¹¹⁹⁶.

In Pynchon il legame tra piano microcosmico, chimico, del contatto soggetto-oggetto, il piano macrocosmico, mitologico, e il piano grafo-cosmico, linguistico è rivelato nella forma sinusoidale e frattale dell'atomo di carbonio, tetravalente, del mitologema labirintico del serpente attorcigliato all'asse del mondo (totem farmacologico), del tetragramma cabalistico. Friedrich August Kekulé von Stradonitz, ex architetto tedesco convertitosi alla chimica, pioniere della sintesi plastica, in *Gravity's Rainbow* vede in sogno la connessione alchemica dei segni di ogni livello, le contiguità territoriali delle eterogenee grafie:

Kekulé, tuttavia era capace di visualizzazione. Aveva visto i quattro legami del carbonio, disposti a tetraedro - aveva *dimostrato* come gli atomi del carbonio potevano combinarsi tra loro in lunghe catene... Il benzene però lo lasciava perplesso. Sapeva che c'erano sei atomi di carbonio, con un atomo di idrogeno legato a ciascuno di essi - però non riusciva a <<vederne>> la forma. Finché non aveva fatto quel sogno, finché non gli era stato concesso di vederla, di modo che altri fossero

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 445.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 446.

sedotti dalla sua bellezza fisica e cominciassero a considerarla una specie di cianografia, uno schema su cui basare nuovi composti, nuove combinazioni, dando così origine a un nuovo campo chimico di composti aromatici che si sarebbe alleato al potere secolare, avrebbe individuato nuovi metodi di sintesi, così che sarebbe nata un'industria tedesca delle materie coloranti¹¹⁹⁷.

Il nuovo territorio è segnato come spazio di sintesi, che vuol dire spazio di riduzione e colonizzazione, di sintetizzazione dell'umano in sostanza commerciabile, in materia riciclabile:

Kekulé sogna il Grande Serpente che si morde la coda, il Serpente sognante che circonda il Mondo. Ma con quanta cattiveria, con quanto cinismo viene usato questo sogno...¹¹⁹⁸

La chimica, come la geografia, esorbitano dai loro ambiti disciplinari per divenire forma simbolica anche di altro, discorso che si allarga per visualizzare non solo un frammento del quadro, ma il sistema e le modalità e gli alfabeti più o meno occulti della fuga prospettica che il quadro ha disegnato. Come se intersecando piani differenti di organizzazione e rappresentazione della conoscenza, campi semantici e territori discorsivi eterogenei, sia possibile rivelare i rispettivi angoli ciechi, le intenzioni dissimulate, l'essenza fantasmatica sottocutanea, le aporie negate. Come se le differenti lingue possano dire di più dopo l'immissione di morfemi alieni, come se l'immagine possa essere ricombinata in puzzle solo dopo averla sparsa in mezzo a pezzi incongrui. Così Mendelson riguardo a *Gravity's Rainbow*, ma le sue parole rivestono una certa prensilità ermeneutica anche nei confronti delle tre opere oggetto del presente lavoro di ricerca:

the ethical problems in *Gravity's Rainbow* have analogues in the linguistic and interpretive problems it raises as well. Language

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 529.

¹¹⁹⁸ *Ivi.*

for Pynchon is not a system complete in itself but an ethically and socially performative (his word is "operative") system, one which can be altered by deliberate acts. [...] *Gravity's Rainbow* history of language (in the episode set in the Kirghiz) is instead political, "less unaware of itself," determined by conscious decisions. Consistently, *Gravity's Rainbow* refers outside itself to the cluster of problems raised by political and ethical conditions¹¹⁹⁹.

Nella successione delle molecole incatenate a sintesi artificiali così come nella successione delle immagini in prospettive visuali e nella successione di parole incardinate a discorsi artificiosi, e così come nella successione di linee chiuse in cartografie astratte, la strategia omessa appare la stessa: la strategia dello scacco matto, la direttiva della colonizzazione dei luoghi della soggettività, la reificazione per sintesi plastica dell'umano. Ovviamente il richiamo principale celato nell'articolo di Robin Marr è al racconto *La morte e la bussola*¹²⁰⁰ di Borges. Erik Lönnrot rappresenta una singolare tipologia di detective, una variante di investigatore esegeta, filologo, *cartografo*, che riesce a indovinare <<la segreta morfologia della malvagia serie>>¹²⁰¹ sovrapponendo la mappa della città, la mappa dell'alfabeto ebraico, la mappa dei segni ermetici dell'assassino. Oltre allo sguardo logico, il suo occhio produce anche le prospettive dell'<<avventuriero>>¹²⁰² e del <<giocatore di carte>>¹²⁰³, le visioni del geografo e del giocatore. Le forme delle scritture eterotopiche sono le tracce e gli indizi che Lönnrot cerca di decifrare e integrare in un testo coerente, significante, comunicante. Il racconto di Borges presenta numerosi getti che danno tutta

¹¹⁹⁹ E. Mendelson, *Introduction*, in *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, Edward Mendelson (edited by), Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1978, pp. 13-14.

¹²⁰⁰ J. L. Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, cit., pp. 119-48.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁰² *Ivi.*

¹²⁰³ *Ivi.*

l'impressione di fiorire dentro i risvolti meta-testuali dei *romans* di Perec, e non solo. Il luogo del primo delitto, l'*Hotel du Nord* si presenta come un <<alto prisma>>¹²⁰⁴, una <<torre (che riunisce ostensibilmente l'abortito biancore d'un sanatorio, la numerata divisibilità d'un carcere e l'aspetto generale d'una casa di tolleranza)>>¹²⁰⁵. Il prisma è il modello della struttura cristallina multi-riflettente e sognante che descrive nel modo più preciso la funzione metanarrativa del testo non solo di Perec, ma pure di Pynchon e di Calvino. Il palazzo di rue Simon-Crubellier può essere visto come un prisma tetraedrico dalla morfologia a celle millesimali, che, attraversato da un fascio di luce coerente - lo sguardo *hic et nunc* - lo scompone in un fascio di raggi cromaticamente discontinui e multiformi, i *romans*-visioni della memoria e della dislocazione, degli altrove spazio-temporali. Così come prismi sono il fantasma di rebekah e i cristalli di Mr. Everybeet, lenti frattali meta-testuali che rivelano l'architettura a superfici complesse di rifrazione delle mappe interne al romanzo pynchoniano. L'immagine fantasmatica della moglie di Mason, svolge ai suoi occhi la funzione di uno specchio rivelante:

as if, the instant of her passing over having acted as a Lens,
the rays of her Soul have undergone moral Refraction¹²⁰⁶.

Nella rifrazione generata dalle sue apparizioni <<past Light>>¹²⁰⁷, <<outside of Time>>¹²⁰⁸, Mason ripone la speranza che ci sia di più del mero <<Measunring Angles among illuminated Points>>¹²⁰⁹, che esista la possibilità di mappe differenti, non euclidee, non conformi alla strategia Illuminata di razionalizzazione in piano del mondo. Nella nebulosa icona della moglie defunta Mason cerca

¹²⁰⁴ Ivi.

¹²⁰⁵ Ivi.

¹²⁰⁶ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 172.

¹²⁰⁷ Ivi.

¹²⁰⁸ Ivi.

¹²⁰⁹ Ivi.

l'immagine dedalea e oscura, i <<Tellurick Secrets>>¹²¹⁰ del linguaggio labirintico, la percezione eterogenea del mondo che è stratificazione di superfici, narrazione di mappe, intreccio di tele multicolori, arcobaleno di riflessi:

Silks without limit from the furthest of the Eastern lands, the house in Minchinhampton soon drap'd ev'rywhere in bright spilled, intriguingly wrinkl'd yards of silkstuffs, -an hundred mirror'd candles casting upon it the fatty yellow light of a tropical sun. Savage flowers of the Indies, demurer Blooms of the British garden, stripes and tartans, foreign colors undream'd of in Newton's prismatic, damasks with epic-length Oriental tales woven into them, requiring hours of attentive gazing whilst the light at the window went changing so as to reveal newer and deeper labyrinths of event, Velvets whose grasp of incident light was so predatory and absolute that one moved closer to compensate for what was not being reflected, till it felt like being drawn, oneself, inside the unthinkable contours of an invisible surface¹²¹¹.

La morfologia della narrazione qui adombrata da Pynchon, e trapuntabile con i dovuti distinguo ai percorsi romanzeschi di Perec e di Calvino, si rivela come prisma che increspa la luce bianca, neutra, omogenea, tagliuzzandola nei suoi fasci componenti, policromi, pieghettati, contorti. Lo specchio, metafora di ogni medium di riproduzione, si fa senziante in questi tre autori, diventa sognante e produce immagini sotto forma di puzzle, mappe frante mosse da pieghe, tracciati di visioni nomadi:

In the Sewing-Room, from down at Surface-level, he imagin'd from the Silk strew so carelessly, a Terrain steeply wrinkl'd into mountainsides and ravines, through which pass'd dangerous Silk-

¹²¹⁰ Ivi.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 169.

route shortcuts, down upon which with the patience of Reptiles
bands of arm'd men in colorful costume gaz'd, and waited¹²¹².

La stessa lineare Via della Seta, da sempre autostrada del Commercio, decumano globale tracciante lo spazio dell'Impero, della Compagnia, della capitalizzazione, presenta, per quanto sotterranei, nascosti, esterni alla banda del visibile, corrugamenti e crespe, un attrito parcellizzato di località non conformabili. Le mappe-testo sono le superfici rifrangenti imperfette che deviano il raggio uniforme della percezione e lo dislocano nelle radianze fondanti riportando alla luce giacimenti di cromie ctonie, pulviscoli dimenticati o preteriti. Frantumando l'illuminazione in guizzi e barbagli eterogenei, la visione si parcellizza e diverge in mappe multiple. Avviene in Pynchon, avviene in Calvino, avviene in Perec. Così Calvino al Kan:

Il fine delle mie esplorazioni è questo: scrutando le tracce di felicità che ancora si intravedono, ne misuro la penuria. Se vuoi saper quanto buio hai intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane. [...] Alle volte il Kan [...] s'affacciava alle balaustre delle terrazze per dominare con occhio allucinato la distesa dei giardini della reggia rischiarati dalle lanterne appese ai cedri.

- Eppure io so che il mio impero è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto. In mezzo al ribollire degli elementi prende forma un diamante splendido e durissimo. Perché le tue impressioni di viaggio si fermano alle delusive apparenze e non colgono questo processo inarrestabile? Perché nascondi all'imperatore la grandezza del suo destino?

E Marco: - Mentre al tuo cenno, sire, la città una e ultima innalza le sue mura senza macchia, io raccolgo le ceneri delle altre città possibili che scompaiono per farle posto e non potranno più essere ricostruite né ricordate. Solo se conoscerai il residuo d'infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a

¹²¹² Ivi.

risarcire, potrai computare l'esatto numero di carati cui il diamante finale deve tendere, e non sbatterai i calcoli del tuo progetto dall'inizio¹²¹³.

Nella partita epistemologica tra Marco e Kublai, la luce e le ceneri sembrano contrapporsi come le pedine bianche e nere degli scacchi, ma se entrambi cercano di trovare l'epifania della mappa dell'Impero o della Terra, è probabile che proprio incrociando e invertendo alternativamente i loro rispettivi opposti *foci*, ondulati e corpuscolari, impalpabili e materici, sia pensabile percepire la narrazione integrata della *mappa mundi*, l'enciclopedia organica composta di ogni singola monade-città. Nel bagno del dottor Dinteville, al capitolo XCVI, si scorge

dans une coupe de verre, des modèles de cristallographie, pièces de bois minutieusement taillées reproduisant quelques formes holoèdres et hélièdres des systèmes cristallins: le prisme droit à base hexagonale, le prisme oblique à base rhombe, le cube épointé, le cubo-octaèdre, le cubo-dodécaèdre, le dodécaèdre rhomboïdal, le prisme hexagonal pyramidé¹²¹⁴.

Nello stesso capitolo si ripercorre il *curriculum vitae* e l'*iter* accademico del dottore, la cui tesi <<hativement rédigée par les étudiants mal payés sur *Les Fréquences dyspéniques dans la tétralogie de Fallot. Considérations étiologiques à propos de sept observations*>>¹²¹⁵, richiama - trasponendolo in campo medico, l'articolo di linguistica sul sacro tetragramma degli Ebrei di Robin Marr. La tranquilla linearità della sua esistenza è mossa dalla scoperta fatta in soffitta di <<un petit opusculé in-16°, agréablement relié, intitulé *De structura renum*>>¹²¹⁶ redatto da un suo antenato, Rigaud de Dinteville,

¹²¹³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 59-60.

¹²¹⁴ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 554.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 555.

¹²¹⁶ *Ivi.*

chirurgien [...] célèbre pour la dextérité avec laquelle il opérait les patients de la pierre à l'aide d'un petit couteau mousse dont il était l'inventeur¹²¹⁷.

Il trattato pare una sorta di trasposizione a livello medico-fisiologico del *De rerum natura* di Lucrezio, esso disloca dentro l'uomo l'analisi particellare che avviene anche per il tramite di un coltello smussato, riflesso chirurgico del falcetto dei druidi. Rigaud si presenta anche come medico *in recto*, opposto al medico *in verso* Pierre Ganneval. Sempre di pietre si tratta, ma uno le studia a fondo per estrarne il potere, l'altro per estrarle dall'organismo e riportarlo in uno stato di salute. L'analisi, per entrambi, coincide con l'individuazione della struttura delle pietre, gioielli o calcoli che siano. La scoperta nuova compiuta da Rigaud consiste proprio nell'essere riuscito a portare alla luce, nel far affiorare la *visione interna* del sistema dei reni: <<[il] avait vu se colorer tout un système de ramifications, les canicules>>¹²¹⁸. Rigaud cioè trapassa l'epidermide e rivela i meandri sottocutanei dell'organismo umano, come un aruspice disegna la mappa delle interiora. Egli è infatti paragonato nel testo ai più importanti medici suoi contemporanei, come Bellini e Malpighi, e all'anatomista e botanico Ruysch. A confermare la valenza *cartografica* assegnata da Perec alle indagini anatomiche del XVII secolo, si cita da un lato la costruzione di diorama con parti anatomiche umane preparate da Ruysch, dall'altro le parole di un contemporaneo sull'opera di Malpighi:

*alter microcosmi Columbus, non unum tantum, verum innumeros novos orbes in sola viscerum structura detexit.*¹²¹⁹

¹²¹⁷ Ivi.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 556.

¹²¹⁹ <<un altro Colombo del microcosmo, scoprì non uno solamente, ma invero numerosi nuovi mondi nella sola struttura delle viscere>>, in *Marcello Malpighi*, articolo on-line in <http://www.scienzagiovane.unibo.it/scienziati/malpighi-1.html>; data ultima consultazione 9/09/2007.

Lo studio dell'interno dell'uomo è paragonato allo studio della superficie della Terra, le due dimensioni, micro e macrocosmiche, sono accostate come due *territori* dalle caratteristiche morfologiche similari. La descrizione di entrambi i campi avviene tramite trasposizione su tavola - dell'anatomista come del cartografo - attraverso l'individuazione e la produzione di una scrittura atta a mostrare ciò che non può direttamente essere percepito *in toto*. La mappa, anatomica e cartografica, è la realizzazione dei rispettivi puzzle, la labirinto-grafia che percorre spirali-forme i meandri e li rende leggibili, apprensibili. Il modo di interpretare poi tale mappa, come sempre, risulta conteso tra differenti punti di vista, tra divergenti sistemi ideologici:

une discussion acerbe, et parfois même violente, opposait cette théorie galéniste des <<forces vitales>> aux conceptions pernicieuses inspirées des <<atomistes>> et des <<matérialistes>>¹²²⁰.

Anche il campo della medicina dunque si presenta come una zona contesa tra le prospettive che attraversandola la disegnano. Così come sono presentate nel contesto, le opposte teorizzazioni - galenica e iatromeccanica - incarnano la basale contrapposizione tra visione organica, per flussi, mobile del reale e visione meccanica, per atomi, statica. Più che a un superamento dell'uno o dell'altra, il testo perechiano sembra proporre una reciproca integrazione, del tutto simile al dualismo onda-particella che spiega la natura della luce. Il testo-prisma quindi propone di descrivere ogni fenomeno come la luce: un fascio composto da particelle dalla duplice natura, corpuscolare e ondulatoria, cristallina e fluida. Il testo-prisma è anche la realizzazione del modello cartografico dicotomico, del linguaggio discreto e nomade in grado di scrivere la mappa di un simile mondo bicuspidale. Dinteville si propone di approntare un'edizione critica del testo

¹²²⁰ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 556.

dell'antenato, di decifrarne il <<jargon médiévalisant des anciens docteurs et des étranges aberrations>>¹²²¹ al pari di Ganneval, per testimoniare la valenza filologica e non solo di una prospettiva non positivista nella letteratura medica. La stessa ricerca di Dinteville, lavoro di scavo, di saliscendi vermicolare, di scansione spettrale, di scomposizione in fasce cromatiche costituenti e corpuscoli in moto, diventa immagine ennesima della mania puzzle-grafica di cui ogni parte e l'intero archi-testo perechiano è espressione, giro e discesa nel mondo:

au-delà de la complexité tatillonne de ses recherches, chacune de ses minuscules découvertes - vestiges improbable, repère incertain, preuve indécise - lui paraissait venir s'insérer dans un projet unique, global, presque grandiose, et c'est avec un enthousiasme chaque fois renouvelé qu'il recommençait ses fouilles, allant à l'aveuglette entre les rayons surchargés de reliures en parchemin, suivant l'ordre alphabétique d'alphabets disparus, montant et descendant à travers des couloirs par des escaliers et des passerelles encombrées de journaux ficelés, de boîtes d'archives, de liasses que le vers avaient presque entièrement rongés¹²²².

Lo scavo archeologico di Dinteville dura quattro anni, una variante filologica del tetragramma, e il testo che ne ricava tratta quasi marginalmente - un quinto del manoscritto - del *De structura renum*, per concentrarsi in parte sull'apparato critico e bibliografico - un terzo dell'opera -, in parte sulla disputa tra Galeno e Asclepiade - metà del lavoro -; a partire da quest'ultimo Dinteville rinviene le ramificazioni per secoli misconosciute delle <<théories atomistes>>¹²²³:

¹²²¹ *Ibid.*, p. 557.

¹²²² *Ibid.*, p. 558.

¹²²³ *Ivi.*

les rattachait aux grands courants de la médecine indo-arabe, soulignant leurs relations avec la mystique juive, l'hermétisme, l'alchimie¹²²⁴.

Ancora si riannoda il discorso di Perec-Dinteville all'alchimia di Sturgeon-Ganneval e alla cabala di Borges-Marr, il punto di vista, le metodologie, la rappresentazione - la labirinto-grafia - sono le stesse. Ognuno è impegnato a tracciare la propria mappa-testo non spaziale, non ufficiale, non omologante, <<retrouvant le courant souterrain>>¹²²⁵. L'opera di Dinteville, purtroppo per lui, gli è subdolamente sottratta dal professor LeBran-Chastel che la pubblica spezzettandola a suo nome.

Ricombinare le componenti elementari del Nome frammentato di Dio è il fine della cabala, come è implicitamente mostrato nella <<monografia (in tedesco) sul *Tetragràmaton*>>¹²²⁶ di Marcello Yarmolinsky a cui Robin Marr fa riferimento, e come è ermeticamente sillabato dalla catena di omicidi (successione di vocali) che Lönnrot deve sciogliere componendoli in discorso. Le vocali, come le tracce di un enigma, come gli archetipi testuali, come gli atomi del carbonio, come le viste e le proiezioni di una mappa, come i millesimi di un palazzo, possono essere riassemblati secondo combinazioni molteplici, potenzialmente infinite, anche se <<la tradizione enumera novantanove nomi di Dio>>¹²²⁷, come i capitoli della *Vie mode d'emploi, romans*, <<gli ebraisti attribuiscono questo numero imperfetto al magico timore delle cifre pari>>¹²²⁸, o delle cifre *chiuse*, <<gli Hassidim spiegano che questa lacuna indica un centesimo nome>>¹²²⁹ la Perfezione ineffabile, il pezzo che completa e che è il Tutto, il Nome Assoluto>>¹²³⁰, espresso solo dalla sua assenza. Allo stesso modo, una mappa, come un testo, è

¹²²⁴ Ivi.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 559.

¹²²⁶ J. L. Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, cit., p. 120.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹²²⁸ Ivi.

¹²²⁹ Ivi.

¹²³⁰ Ivi.

compiuta dalla prospettiva non proiettata, ma che proietta la stessa, con la sua dilazione. Dal margine liminare non terminato la mappa può divergere in altro, il testo può aprirsi, diventare potenzialmente infinito, disegnare una mappa *in fieri*, senza grate ultimative; senza le linee <<in inchiostro rosso>>¹²³¹ che segnano i delitti avvenuti nel racconto di Borges in <<un minuzioso piano della città, strappato evidentemente da un Baedeker [...] simmetria nel tempo (3 dicembre, 3 gennaio, 3 febbraio); simmetria nello spazio...>>¹²³². Nel racconto, come nella mappa, manca il quarto delitto per completare il *Tetragràmaton*, manca una lettera (come nella *Disparition*¹²³³, testo gemellato alle citazioni di Borges interne al capitolo), manca il pezzo per osservare davvero l'immagine nel suo senso segreto. E il disegno, il Nome Assoluto, la riproduzione del mondo, è prodotta proprio dalla mancanza, dalla sottrazione intenzionale, da una ricerca che deve restare aperta, in movimento. Altrimenti, c'è la stasi, c'è la morte, c'è la riduzione a un'unica visione, come una paralisi di balbuzie, e il discorso non può procedere oltre. Lönnrot, in viaggio verso il quarto - l'ultimo - luogo del delitto-tetragramma, seguendo il tracciato spaziale decodificante da lui percepito e sovrapposto al Baedeker della vicenda, <<virtualmente, aveva risolto l'enigma>>¹²³⁴, tanto che <<il mistero gli parve quasi cristallino>>¹²³⁵, quasi gli parlasse tanto lo aveva ormai disvelato in ogni sua componente. Ma ha impiegato approssimativamente <<cento giorni>>, e se la simmetria spazio-temporale della mappa-puzzle e la mistica della cabala sono corrette, questo può non essere un indizio positivo... Tra l'altro gli appare <<un cavallo argentato che beveva l'acqua crapulosa d'una pozzanghera>>¹²³⁶, cioè la forma simbolica dell'incubo, l'*alpdrucken* pynchoniano, che preannuncia

¹²³¹ *Ibid.*, p. 126.

¹²³² *Ivi.*

¹²³³ Cfr. G. Perec, *La Disparition*, cit.

¹²³⁴ J. L. Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, cit., p. 127.

¹²³⁵ *Ivi.*

¹²³⁶ *Ivi.*

l'arrivo all'ultimo luogo, <<il perimetro irregolare della villa>>¹²³⁷, il labirinto: <<vista da vicino, la villa abbondava di simmetrie maniache e di inutili ripetizioni>>¹²³⁸. L'ultimo tassello del mistero è un segno labirintografico, <<un Ermete a due facce>>¹²³⁹ che proietta <<un'ombra mostruosa>>¹²⁴⁰, una scrittura che è uno specchio, prodotto e produzione di rifrazione, rispecchiante e rispecchiata. Il mistero incontra il suo doppio e si approssima alla comprensione nel mandala *eso-scritto*, così come lo stesso investigatore, inscritto a sua volta nel suo scioglimento dell'enigma - al pari di Valène e di Louis Foulerot nei loro rispettivi quadri -, <<si moltiplicò in specchi opposti>>¹²⁴¹, perpetuando <<une de ces images en abîme>>¹²⁴². Risulta particolarmente interessante il fatto che, nel racconto di Borges, il Teseo può aprire le finestre del suo labirinto e guardare fuori. Il labirinto, nel suo attributo di *grafia*, si presenta dunque come un luogo di osservazione, un intrico di postazioni da cui guardare fuori, punti di vista sul mondo, <<lo stesso desolato giardino>>, ma percepito eterogeneamente <<da varie altezze e da vari angoli>>. Non è anche quello che succede dentro e attraverso il labirinto planimetrico di Perec? Il palazzo è un meandro di romanzi, raffigura un percorso spezzettato e spiraliforme per capitoli millesimali da cui, ogni volta, si aprono finestre, increspature nell'architettura tomografica dello stabile da cui spaziare con lo sguardo al di là delle delimitazioni geometriche e cartesiane. Tanto che la villa <<gli sembrò infinita e crescente>>, nonostante le demarcazioni cartografiche <<l'ingrandiscono la penombra, la simmetria, gli specchi, i molti anni, il mio estraniamento, la solitudine>>¹²⁴³. I *trompe l'oeil* deformano la riproduzione e la

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹²³⁸ *Ivi.*

¹²³⁹ *Ivi.*

¹²⁴⁰ *Ivi.*

¹²⁴¹ *Ivi.*

¹²⁴² G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 280.

¹²⁴³ J. L. Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, cit., p. 129.

percezione spazio-temporale, la tavola si curva, gli assiomi geometrici sono aggirati, elusi, stravolti, l'ossessione cartografica irrisa. Alla fine Lönnrot giunge all'ultima stanza, l'antro del Minotauro, il fulcro all'incrocio degli specchi, il luogo della *labrys*. Qui incontra il suo doppio¹²⁴⁴, l'avversario al di là della tavola da gioco composta di losanghe, come una scacchiera, ma multicolori, come un puzzle. Red Scharlach ha ordito l'enigma in <<odio contro le dimensioni dell'universo>>¹²⁴⁵, non per trovare il Nome Segreto e Assoluto, anzi egli lo ha tagliuzzato trasformandolo in ermetiche varianti, in un puzzle intenzionalmente difficile ritagliato sulla sagoma del vero obiettivo: <<qualcosa di più effimero e deperibile>>¹²⁴⁶, Erik Lönnrot stesso. Red Scharlach infatti è l'anarchico ideologicamente allergico alle soluzioni, compresa quella fisiologica che lo rende un essere simmetrico, un segno della perfetta corrispondenza, un emblema dell'<<odioso Giano bifronte>> che stabilisce tesi e antitesi in via di una sintesi a cui il fuorilegge non vuole sottomettersi:

sentivo che il mondo è un labirinto dal quale è impossibile fuggire, poiché tutte le strade, anche se fingevano di portare a nord o a sud, portavano realmente a Roma, che era anche il carcere rettangolare in cui agonizzava mio fratello e la villa di Triste-le-Roy¹²⁴⁷.

Che è anche il Castello gesuitico di Zarpazo che vuole inglobare tutto la Terra, e la planimetria del palazzo di rue Simon-Crubellier 11, e la scacchiera impero-metrica del Kan. Per

¹²⁴⁴ Erik [Lönnrot] + Red [Scharlach] = Erik Red, Eric il Rosso, il fantomatico navigatore vichingo esiliato dalle sue terre e scopritore dell'America? Il figlio, Leif Ericsson (detto Leif il Fortunato), è l'altrettanto ipotetico scopritore di un'altra terra da lui battezzata *Vinland* (da *vin*, *pianura* in antico norvegese, e *land*, *terra*) e "raccontata" secoli dopo da T. R. Pynchon in *Vineland*, Little Brown & Co., Boston, 1990.

¹²⁴⁵ J. L. Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, cit., p. 129.

¹²⁴⁶ Ivi.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

vendetta, per affermare la propria personale visione, per tracciare un percorso di diversione, per non essere lottizzato, Red Scharlach dichiara a Lönnrot:

giurai sul dio che vede con due volti e su tutti gli dei della febbre e degli specchi, di tessere un labirinto intorno all'uomo che aveva incarcerato mio fratello. L'ho tessuto, ed è solido¹²⁴⁸.

Red Scharlach giura sugli dei della scrittura, della *mania* e del rispecchiamento, Toth, Hermes, Asclepio, Dioniso, Giano, la Signora del Labirinto, e diventa esso stesso riflesso *en abîme* del dio forgiatore di reti per eccellenza, archetipo numinoso di Dedalo: Efesto, l'unico a costruire il mandala capace di includere e rivelare gli opposti. Sulle sue orme, e sempre per vendetta, si muove anche Winckler, con il suo pezzo-emblema che non si adegua alla *crux* imperiale gesuitica. Ne *La morte e la bussola* il detective è sconfitto, <<dal giardino polveroso salì il grido inutile d'un uccello>>, le false tracce, gli indizi illusivi, le trappole logiche e i trompe l'oeil simbolici intrappolano Erik Lönnrot nella trama labirintica che non è riuscito a tradurre in senso in tempo. La stessa cosa succede a Bartlebooth, essendo il labirinto definitivo, archetipico, quello nominato da Lönnrot:

io so d'un labirinto greco che è una linea unica, retta. In questa linea si sono perduti tanti filosofi che ben vi si potrà perdere un mero *detective*.¹²⁴⁹

E', questo dedalo, il labirinto euclideo, tracciato per la prima volta da Odisseo che ha sgrossato il legno torto e lo ha trasformato nel prototipo violento della rettilinearità, nello strumento preciso della colonizzazione del mondo. La Linea retta, come si scopre in *Mason & Dixon*, è il labirinto dello spazio e del tempo, il dedalo preordinato dei piani frattali di rappresentazione

¹²⁴⁸ Ivi.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

di questa doppia *facies* del rapporto tra un bordo che domanda e un bordo che risponde, tra soggetto inquirente e referente inquisito. La linea unica è la scrittura asservita agli intenti di riduzione e dominio della Terra, della sua traduzione in spazio astratto omologabile e de-soggettivato.

Il doppio trabocchetto approntato da Red Scharlach consiste nell'accoppiamento dell'emblematicità evidente inscritta nella ricorrenza del numero tre e dell'emblematicità mascherata nella segreta sacralità del numero quattro. Per la legge dell'inversione istituita nel capitolo LVI della *Vie mode d'emploi, romans*, è invece il numero IV a comparire più volte (negli articoli di Pierre Ganneval e di Robin Marr), mentre il III appare scopertamente nell'articolo di L. Stefani e, taciuto, in quello di Boris Baruq Nolt (*Orbis Tertius*). Come quindi il tetragramma costituisce in Borges la forma dissimulata e dissimulante, il mandala dalle due cuspidi dimidiate e speculari, in Perec il trigramma è accenno che prelude all'impossibilità di completare. Il III fa riferimento a questo, è la traccia dell'incompletezza, della parzialità intenzionalmente inserita nella struttura stessa del disegno, così che il puzzle non potrà essere terminato. Questa precarietà, questa ombra di inconcludenza pare confermata dall'articolo ottavo listato nell'indice del *Bullettin de Louvain*, firmato L. Stefani e intitolato <<Hariri revisited. III. Crosswords and isograms>>¹²⁵⁰. Al-Hariri¹²⁵¹ è l'autore dell'*Al-Maqamat* un testo arabo appartenente al genere *maqāmāt*¹²⁵² che, nella versione di Al Hariri presenta il

¹²⁵⁰ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 320.

¹²⁵¹ Abu Muhammad al Qasim ibn Ali al-Hariri (1054-1122); cfr. Al-Hariri, Abu Muhammed al-Qasim b. Ali, *Makamat or Rhetorical anecdotes of Al Hariri of Basra*, Trad. ingl. a c. di Theodore Preston, Darf Publishing, London, 1986.

¹²⁵² *Maqāmāt*: genere letterario arabo, in rime di prosa intervallate da inserti poetici, caratterizzato da una considerevole estrosità retorica. E' stato inventato da Badi' al-Zaman al-Hamadhāni nel X secolo e poi raffinato da al-Hariri nel secolo successivo. Il *maqāmāt* è il racconto, fornito da un narratore interno, dei vagabondaggi, delle peripezie e delle prodezze retoriche giocate a danno dei potenti da parte di un *trickster*. Il protagonista è, infatti, sempre un briccone, un vagabondo, un imbroglione parolaio dalla lingua fina, che

racconto di al-Harith, un serio e credulone mercante che viaggia da un posto all'altro, e narra i peripli avventurosi e soprattutto verbali - in prosa e in poesia - di Abu Zayd, un astuto furfante itinerante originario di Saruj, città della Siria settentrionale. Questo riferimento va a creare un nodo di rimandi e *impli-citations* particolarmente ricco. Prima di tutto, si collega alla citazione di Freud, *contrainte* richiesta dal capitolo LVI. Alla fine di *Al di là del principio del piacere*, in cui Freud delinea il suo personale, psicanalitico mandala, composto della coppia cruciale di Eros e Thanatos, egli dichiara la precarietà del proprio lavoro, la provvisorietà delle proprie direttive di ricerca, l'erranza costante insita nel percorso di analisi:

A questo punto sorgono innumerevoli altri quesiti cui non siamo in grado attualmente di dare una risposta. Dobbiamo aver pazienza e attendere che si presentino nuovi strumenti e nuove occasioni di ricerca. E dobbiamo esser disposti altresì ad abbandonare una strada che abbiamo seguito per un certo periodo se essa, a quanto pare, non porta nulla di buono. Solo quei credenti che pretendono che la scienza sostituisca il catechismo a cui hanno rinunciato se la prenderanno con il ricercatore che sviluppa o addirittura muta le proprie opinioni. Del resto possiamo consolarci per i

sopravvive affascinando gli spettatori con virtuose acrobazie retoriche e una sofisticata maestria nella poesia e nella filosofia classiche arabe. La struttura del genere prevede cinquanta episodi non collegati nei quali il protagonista, spesso travestito, inganna il narratore e gli sottrae i suoi averi, trascinandolo in varie situazioni imbarazzanti, a volte pericolose. Nonostante la serie di inganni e maltrattamenti, il narratore continua a cercare la compagnia del furfante, affascinato dalla sua prorompente abilità retorica. Cfr. Badi' al-Zaman al-Hamadhani, *The Maqamat of Badi' al-Zaman al-Hamadhani*, trad. ingl. a c. di W. J. Prendergast, Curzon Press, London, 1915, e-book online in <http://www.sacred-texts.com/isl/mhm/index.htm>, data ultima consultazione 12/09/2007; cfr. J. Hämeen-Anttila, *Maqama: A History of a Genre*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2002; N. Katsumata, *The Style of the Maqama: Arabic, Persian, Hebrew, Syriac*, in <<Arabic and Middle Eastern Literatures>> vol. 5, n. 2, luglio 2002, pp. 117-37; C. Y. Douglas, *Rogues and Genres: Generic Transformation in the Spanish Picaresque and Arabic Madama*, Juan de la Cuesta, Newark, (Del.), 2004.

lenti progressi della nostra conoscenza scientifica con le parole di un poeta: "Ciò che non si può raggiungere a volo, occorre raggiungerlo zoppicando... La Scrittura dice che zoppicare non è una colpa"¹²⁵³

La presenza di Freud contiene dunque in sé una doppia citazione: l'ammissione, da parte del padre della psicanalisi, di erranza metodologica nell'esegesi e la riabilitazione della zoppia come prassi di percorso, presa da un *maqāmāt* di al-Hariri. Unendo il fallimento di Erik Lönnrot alla claudicazione ermeneutica di Freud/al-Hariri, si ottiene l'eccentrica versione di Perec del procedimento giallo declinata in differenti racconti dentro *La Vie mode d'emploi*, *romans* e allo stesso tempo proposta come lente percipiente della *Vie*, come è mostrato più avanti. Per restare al *crosswords*-Hariri, si vuole mettere in rilievo la struttura del genere *maqāmāt*, che in arabo sta per *sessioni* - intese come racconti modulari - o *ambientazioni*. Infatti, ognuno dei cinquanta racconti che compongono il *maqāmāt* è identificato con il nome di una città del mondo musulmano del tempo. Il narratore-mercante quindi viaggia da una città all'altra e da un racconto all'altro in una geografia orientale discontinua, in un modo non molto differente dal mercante veneziano Marco Polo i cui racconti modulari identificano volta a volta una città visitata - o fantasticata - dell'Impero mongolo del Kan. L'indecidibilità e l'inattendibilità dei racconti di Marco sembra un calviniano *mélange* del mercante-narratore credulone e del furfante vagabondo istrione. In entrambi i casi, comunque, è l'abilità linguistica, l'arte di rappresentare per parole, a guadagnarsi la luci della ribalta, a costruire anzi la scena e l'azione, l'intreccio e lo scioglimento. In Calvino come in al-Hariri è il linguaggio il vero protagonista, oggetto e soggetto dell'opera, il *territorio* disegnato e la mano che disegna, mappa e cartografo sdoppiati e

¹²⁵³ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Frankfurt am Main, 1920, trad. it. a c. di A. M. Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, in *OSF*, vol. IX; Bollati Boringhieri, Torino, 1977, p. 248.

intrecciati per rivelarsi a vicenda e fingersi l'un l'altro. Nel *maqāmāt* di al-Hariri è esibito il florilegio artefatto e raffinato della lingua araba, del linguaggio, attraverso doppi e tripli giochi di parole, significati inusuali dei termini, costruzioni grammaticali elaborate e bizzarre, secondo un approccio ludico all'espressione simile alla babele di *slapsticks* pynchoniani. Proprio al carattere ludico, di scomposizione, ricombinazione, gioco libero delle parole, fa riferimento l'articolo presente nella lista del Bollettini di Lovanio, il quale pare analizzare le parole crociate (segno ritornante in Perec, connesso al piano del *mystery*) e gli isogrammi. Alla fine del capitolo XXIII, Moreau, 2, compare uno schema di parole crociate:

un journal est plié de telle façon que seuls les mots croisés sont visibles: la grille est presque vierge; seuls ont été trouvés le 1 horizontal: ETONNEMENT, et le premier mot du 3 vertical: OIGNON¹²⁵⁴.

Le parole crociate sono un puzzle linguistico, una griglia selettiva - qui quasi *verGINE* - stesa intenzionalmente sopra il territorio della lingua per far emergere incroci artificiali di parole, per giocare in modo combinatorio con significanti e significati. Lo stesso Perec istituisce un parallelo tra le funzioni linguistiche della comparazione e della metafora e i meccanismi del cruciverba. Egli individua due gradi delle definizioni:

Fleuve d'Italie; Tous les chemins y mènent. «On pourrait appeler ces définitions des définitions au premier degré; elles établissent avec le mot caché une simple équivalence - Fleuve d'Italie = PO - ou remplacent implicitement le mot à trouver par des points de suspension - Tous les chemins mènent à....: ROME. Pour que la définition commence à fonctionner, il faut qu'il y ait ambivalence. [...] Le deuxième degré de la définition

¹²⁵⁴ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 135.

consiste à désigner le mot à découvrir (le signifié) par un signifiant qui désigne habituellement autre chose¹²⁵⁵.

Le *crosswords*, gli incroci di parole, si presentano come un'ulteriore forma di mappa, una particolare modalità di giocare il gioco della linea semplificante che disegna spazi di significato, in esse sono intersecati la griglia lineare e l'enciclopedia della lingua, segni geometrici e segni semantici. Il tutto sotto l'egida del gioco, che avvicina il cruciverba, per foggia grafica, composizione complicante e struttura risolutiva, al labirinto via gioco dell'oca: le caselle sono come le stanze, le linee e le caselle nere designano cunicoli e vicoli ciechi, le parole trovate intrecciano tra loro un filo d'Arianna linguistico che conduce all'uscita, cioè al completamento - consapevole, rivelato - del percorso morfo-labirintico. Il cruciverba costituisce forse il modello semplificato - basico - di una riproduzione del mondo in quanto territorio linguistico in cui ogni singolo tassello conserva la sua dignità di *luogo*, la sua valenza di modulo semantico nucleare, senza la quale la comprensibilità del tutto sarebbe pregiudicata. A proposito è interessante l'accostamento di *Crosswords* e *Isograms* nell'articolo di L. Stefani. L'isogramma è un segno *pittografico* complesso, formato da più elementi, sostanzialmente indipendenti, che hanno caratteristiche - tratti grafici - uguali e uniti in un'unica struttura. Gli elementi, in questo caso sono le parole, uniti a incastro in una struttura a griglia. Che però, pur nella sua caratteristica di riproduzione geometrica riduttiva, in questa forma combinatoria particolare riesce a rappresentare un'immagine non banalmente spaziale. Il cruciverba fornisce un'immagine *locale*, è un puzzle morfo-grafico che implica un substrato sotterraneo di parole - *Ctòn* linguistico - pur rivelandone solo pochi esemplari, la *Gé* della soluzione. E' quindi, in un certo senso, una mappa di un particolare percorso attraverso l'enciclopedia della lingua, un gioco dell'oca combinatorio. In un'intervista Perec dichiara:

¹²⁵⁵ G. Perec, *Les mots croisés II*, P.O.L. et Mazarine, Paris, 1986, p. 16.

Les jeux que je préfère, ceux auxquels je joue le plus, ce sont des jeux sur le langage. Les plus simples sont les mots croisés¹²⁵⁶.

Il cruciverba - *mettere le parole in croce* - fornisce un modello semplificato del meccanismo combinatorio delle *contraintes*:

je considère ces jeux comme des gammes. Je me dis: «Tiens, je vais écrire un texte où les voyelles apparaîtront dans leur ordre alphabétique: a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, etc.» C'est une façon de me mettre en forme, de me décrasser. Une contrainte en soi, toute seule, ça n'a jamais donné un texte, ou bien ça donne une devinette. Pour moi, c'est aussi un moyen d'entrer dans l'univers des jeux sur le langage, qui constituent un des axes de mon travail¹²⁵⁷.

E questo asse, il tronco odissiaco di pino che Perec vuole sgrossare e intrecciare ancora ma in modo diverso, pare consistere proprio nelle possibilità di organizzare in qualche forma l'informe, di tracciare la rappresentazione geografica di un periplo incomprensibile, o non ancora compreso, o in cui non ci sia nulla davvero da comprendere se non la molteplice variazione nella combinazione delle parti.

Pour moi, tout cela fait partie d'un domaine assez vaste, où il s'agit «d'organiser des formes», et dont le modèle le plus élémentaire serait le puzzle. Le puzzle est, finalement, mon jeu favori, j'ai envie de dire: le jeu par excellence¹²⁵⁸.

Applicando il modello di *mapping* per eccellenza presso Perec - il puzzle - alla forma delle parole crociate, si potrebbe ipotizzare

¹²⁵⁶ Georges Perec et les jeux, intervista a Georges Perec, di Jacques Bens et Alain Ledoux, in <<Jeux & Stratégie>> n. 1, cit.

¹²⁵⁷ Ivi.

¹²⁵⁸ Ivi.

una struttura scalare, accumulativa, composta di cruciverba progressivi, in cui ogni *mots croisés* andrebbe a costituire la parte frattale e maschiata di un tutto, un iper-cruciverba che, al limite, potrebbe raggiungere l'estensione e la complessità adatte a rappresentare tutte le possibilità di intreccio delle parole contenute in una lingua. Un progetto assurdo, simile per scopo e delusione ai progetti di Bartlebooth, di Valène, di Perec stesso. Resta tuttavia la valenza del progetto che, seppure non completabile, anzi proprio per quell'ultimo pezzo discontinuo, può produrre un'immagine plausibile di quel particolare, avventuroso, tragicomico frammento di reale in cui il soggetto si protende verso l'altro da sé per sentirlo, per conoscerlo, per fraintenderlo. Il territorio che Perec intende esplorare è il campo semantico e per farlo si industria ad assemblare una strategia semantica, un compendio di mosse finalizzate ad attivare e connettere, come nel gioco del go, il più alto numero possibile di intersezioni. Il cruciverba, con la sua doppia natura di parole espresse, in formulazioni più o meno criptiche, che sfidano a svelare altre parole celate, ripropone la struttura del gioco a due dilazionato, tra estensore e traduttore del segno:

les mots croisés représentent effectivement une activité assez automatique au niveau de la construction de la grille. Mais, pour la recherche des définitions, c'est très différent. Cela devient un jeu sémantique... En fait, c'est un peu la même chose que dans un puzzle. La solution, quand vous la trouvez, vous paraît évidente. Mais il vous a fallu, auparavant, distinguer comment une pièce s'emboîte avec une autre, ce qui n'est généralement pas évident du tout! Il faut arriver à créer un phénomène analogue avec les définitions de mots croisés¹²⁵⁹.

Ovviamente, le parole crociate esprimono il livello base della scomposizione e rivelazione selettiva a intarsio. Salendo di gradi, agglutinando per estensione e complicando in profondità il

¹²⁵⁹ Ivi.

meccanismo del cruciverba, così come Perec lo intende, si arriva a includere territori sempre più vasti e complessi dell'enciclopedia linguistica. Un esempio è dato dalla lista del Bulletin de l'Institut de Linguistique de Louvain: esso appare, sotto questa luce, la forma raffinata delle definizioni sottostanti un cruciverba. In questo caso però le soluzioni non si riducono a semplici parole, esse corrispondono al rinvenimento delle *implications* che incrociano differenti testi e che, a loro volta, si incrociano in intersezioni inedite nella griglia invisibile delle *mots croisés* perechiane, cioè nella *Vie*. Così sembra confermare Perec:

Écrire, pour moi, c'est une certaine façon de réorganiser les mots du dictionnaire. Ou les livres que l'on a déjà lus¹²⁶⁰.

Scrivere è comporre il puzzle dell'enciclopedia di testi già prodotti, risolvere il cruciverba che quei testi, come fossero definizioni, implicano. Trovare il filo d'Arianna per percorrere significativamente il dedalo da essi tracciato, disegnarne la mappa labirintica, questo sembra l'obiettivo *cartografico* di Perec:

Au départ, cela met donc en jeu une certaine disponibilité à l'égard d'un ensemble. D'un catalogue, d'un corpus. On dispose d'un certain nombre d'éléments et l'on doit, avec eux, construire quelque chose. Le premier travail que cela implique, c'est une redistribution, une réorganisation, donc une disponibilité. Je veux dire que l'on ne peut pas se contenter des formes fixes, des modèles qui sont donnés, d'agencements préétablis¹²⁶¹.

Per Perec, il metodo da utilizzare, l'attitudine da sviluppare è quella del gioco, nel senso strutturale e bi-polarizzato della strategia ludica. Il gioco, cioè,- almeno quelli a due giocatori presi a modello da Perec -, agisce un rapporto tra un soggetto che

¹²⁶⁰ Ivi.

¹²⁶¹ Ivi.

produce un'immagine frattale variamente anagrammata del mondo e un soggetto che la riceve e prova a tradurla in senso, estraendone la forma nascosta. Il vero scopo di giochi simili non è però arrivare a una conclusione, qualsiasi essa sia, quanto piuttosto riuscire, in concerto, a produrre un meccanismo di gioco inesauribile, auto-alimentante, potenzialmente infinito come il libro-labirinto di Ts'ui Pên:

La Vie mode d'emploi est partie de l'idée d'un puzzle. Le puzzle a donné naissance à un homme qui fabriquait des puzzles. Et le livre entier s'est constitué comme une maison dont les pièces s'agenceraient comme celles d'un puzzle. Et tout cela s'est organisé de manière à donner une machine à raconter beaucoup d'histoires¹²⁶².

Una macchina narrante dai *sentieri che si biforcano* e dai *crosswords* progressivi, animata dal demone di Maxwell pynchoniano, istogramma di *impli-citations* testuali e mappe divergenti, in grado di procrastinare continuamente il proprio esaurimento. Il compendio spiraliforme di storie che viene così a prodursi disegna, riproduce, rifrange in molteplici variazioni il mondo nella sua poliedrica morfologia discorsiva. *La Vie*, cioè, come un prisma riflette scomponendola l'immagine linguistica del mondo, il campo discorsivo di competizione interpretativa e formativa degli eterogenei punti di vista riguardanti il mondo. Perec infatti, parlando del gioco, vale a dire della sua scrittura, ammette:

Je suis vraiment très limité à l'univers des lettres et des mots. Il est vrai que c'est un univers qui n'a pas fini de nous émerveiller lui non plus...¹²⁶³

Per continuare a meravigliarci, in quanto lettori delle mappe linguistiche del mondo, è nostro compito inseguire <<le

¹²⁶² Ivi; il corsivo è mio.

¹²⁶³ Ivi.

décalage>>¹²⁶⁴, individuare e attivare certi slittamenti, certi trapassi tra l'evidenza e l'ambiguità, tra la superficie del segno e il suo sottosuolo,

quand on essaie de résoudre un puzzle, ou un problème de tangram, il faut que se produise un certain glissement entre ce que l'on voit et ce que l'on devrait voir¹²⁶⁵.

Nel caso del testo-mappa perechiano, lo slittamento percettivo, la deviazione semantica è inscritta nella labirinto-grafia, la quale è pensata dal *faiseur de puzzle* proprio allo scopo di generare questo *landslide* tra *Gé* e *Ctòn*, tra momento visibile e stratificazione invisibile dei momenti passati. Le due parole riaffioranti tra le croci della griglia nero-bianca del cruciverba a pagina centotrentacinque della *Vie*, non a caso, sono *ETONNEMENT*, stupore, l'attitudine percettiva allo scorgimento dell'*uncanny*, l'occhio spalancato a indagare l'estensione e la profondità, che si meraviglia e non cede alla facile chiarezza delle *formes fixes*, dei *modèles donnés* degli *agencements préétablis*; e *OIGNON*, cipolla, il bulbo per antonomasia dato dall'accumulo plurimo di strati, che richiede opera di mondatura, di certosina sgranatura, falda dopo falda, d'approssimazione progressiva al nucleo. E sia nella lingua francese che in quella italiana, la *cipolla* designa anche la protuberanza, il nodo del legno, la tortuosità rizomatica che Odisseo, con la sua geometria normativa ha tentato di piallare e ridurre a spazio lineare. Nel capitolo XXV, *Altamont*, 2, sulla parete di sinistra dell'ottagonale sala da pranzo, si trovano quattro botti di vino posate sopra dei cavalletti a X; sotto di esse è steso un giornale,

sur une des pages apparaît un problème de mots croisés, le même que celui de l'infirmière de Madame Moreau; ici la grille, sans être complètement remplie, a tout de même progressé¹²⁶⁶.

¹²⁶⁴ Ivi.

¹²⁶⁵ Ivi.

Le parole inserite in più lungo le caselle orizzontali sono: PRISONNIER, RAG, OINDRE, UTO, EM, TN; lungo le caselle verticali sono invece: EPROUVETTE, TRAITEMENT, NS, NOIRCIR, MN. A parte i sintagmi di due lettere, particolarmente criptici in assenza della definizione di cui sono soluzione, e di cui tra l'altro - come per le altre parole - è impossibile stabilire il grado di esattezza, gli altri vocaboli istituiscono una trama di significati e rimandi trasponendo a livello superiore, testuale e metatestuale, il modello grafico a incastro del cruciverba. Rag fa riferimento alla composizione musicale propria del genere *ragtime*:

Du point de vue musical, le ragtime se caractérise principalement par l'introduction de syncope dans la mélodie: les notes sont parfois jouées entre les temps principaux du rythme, créant un effet de décalage. Au piano, la main gauche assure un battement à quatre temps bien marqué (alternant basses et accords plaqués, mouvement appelé «faire des pompes» dans l'argot musical) que vient syncoper la mélodie jouée par la main droite. C'est ce Ragged-time (temps en lambeaux, déchiquetés) qui a donné son nom au genre. La structure classique AA/BB/A/CC/DD des airs de ragtime semble avoir été adoptée à la suite du gros succès de Maple Leaf Rag de Scott Joplin, publié en 1899¹²⁶⁷.

La parola dunque rifrange la tecnica del *décalage* anche sul linguaggio musicale, declinando ancora l'approccio puzzle-grafico in ogni possibile tipologia testuale per verificarne la valenza ermeneutica. Fare a brani il tutto, lacerare la continuità, inserire sincopi ed ellissi nella linearità crea ritmi nuovi, alternative di espressione, stupori nella percezione. Essendo inoltre un genere musicale nato alla fine del XIX secolo tra le

¹²⁶⁶ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 140.

¹²⁶⁷ Cfr. la voce *Ragtime*; i corsivi sono miei; data ultima consultazione 16/09/2007.

comunità di afro-americani¹²⁶⁸ ed essendo un non-metro¹²⁶⁹, esso compare spesso nei romanzi di Pynchon, per lo stesso motivo per cui costituisce l'ennesima superficie sincopata di riproduzione linguistica dell'immagine frammentata del mondo qui, in Pynchon. In V. per esempio, si trovano due occorrenze:

he [Foppl] yarn about the past - first there in the cellar as both stood watching a Bondelswaartz whose face Mondaugen was never to see continue to die; later at riotous feasting, on watch or patrol, to ragtime accompaniment in the grand ballroom¹²⁷⁰;

"I am the twentieth century," she [Brenda] read. Profane rolled away and stared at the pattern in the rug.

"I am the ragtime and the tango; sans-serif, clean geometry. I am the virgin's-hair whip and the cunningly detailed shackles of decadent passion. I am every lonely railway station in every capital of Europe. I am the Street, the fanciless buildings of government; the cafe-dansant the clockwork figure, the jazz saxophone; the tourist-lady's hairpiece, the fairy's rubber breasts, the traveling clock which always tells the wrong time and chimes in different keys. I am the dead palm tree, the Negro's dancing pumps, the dried fountain after tourist season. I am all the appurtenances of night."¹²⁷¹

Questa poesia è poi piegata a formare un aeroplanino e lanciata dalla sua stessa autrice, Brenda Wigglesworth, e pare acquistare

¹²⁶⁸ Cfr. Peter Van der Merwe, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Clarendon Press, Oxford, 1989, p.63.

¹²⁶⁹ <<Ragtime is not a "time" (meter) in the same sense that march time is 2/4 meter and waltz time is 3/4 meter; it is rather a musical genre that uses an effect that can be applied to any meter>>, cfr. la voce *Ragtime* in en.wikipedia.org. e W. J. Schafer, J. Riedel, *The art of ragtime: form and meaning of an original black American art*, Louisiana State University Press, 1973; E. A. Berlin, *Ragtime: a musical and cultural history*, University of California Press, 1980; E. A. Berlin, *King of Ragtime*, Oxford University Press, 1994.

¹²⁷⁰ T. R. Pynchon, V., cit., p. 240.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 454.

davvero valore solo nel movimento, nel suo volo extra-testuale. Il ragtime, come il jazz, è poi la cifra musicale della sottocultura emarginata dei ghetti afro, italo e latino americani, la *zoot suit culture*, icona particolarmente cara a Pynchon che l'ha resa simbolo della periferia semantica americana¹²⁷².

La parola UTO fa forse riferimento all'isola finlandese omonima, o all'isola svedese situata nell'arcipelago di Stoccolma, un vero e proprio vetro infranto di oggetti geografici, un mosaico cartografico di isole, riprendendo l'analogia puzzle-carta geografica e inserendo sullo stesso piano simbolico del pezzo-isola anche il morfema linguistico. Il lettore è tentato di riconoscere nella soluzione del cinque verticale un'isola, un territorio pre-simbolizzato, già conosciuto e nominato, come Bartlebooth di fronte ai pezzi enigmatici intagliati da Winckler,

il se mettait à les percevoir selon un axe privilégié, comme si ces pièces se polarisaient, se vectorisaient, se figeaient dans un mode de perception qui les assimilait, avec une irrésistible séduction, à des images, des formes, des silhouettes familières: [...] la découpe de l'Australie, ou l'Afrique, l'Angleterre, la péninsule Ibérique, la botte Italienne, etc¹²⁷³.

E ancora più vicino al caso della definizione assente e della relativa sibillina soluzione, poche righe più sotto,

la pièce manquante évoquait pour Bartlebooth une sorte d'Inde noire à la quelle Ceylan serait restée attachée [...] et qu'elle avait exactement la forme de ce qu'il s'était obstiné depuis le début à appeler la <<perfide Albion>>, à condition de faire accomplir à cette petite Angleterre une rotation de quatre-vingt-dix degrés dans le sens des aiguilles d'une montre¹²⁷⁴.

¹²⁷² Cfr. T. R. Pynchon, *gravity's Rainbow*, cit., p. 249.

¹²⁷³ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, romans, cit., p. 399.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 399-400.

In realtà le trappole formali tese a Bartlebooth da Winckler sono superabili sono in seguito alla de-semantizzazione di ogni singolo pezzo, il quale deve essere ribaltato, rigirato, decentrato, desimbolizzato, de-formato. Esattamente come la soluzione alle definizioni della parole crociate può essere trovata solo dopo aver de-formato le connessioni quotidiane, canoniche tra i morfemi del vocabolario e aver trovato, a forza di rivoluzioni linguistiche, il segreto codice soggiacente all'inusitata connessione dei *mots croisés*.

Je prends un exemple très simple: soit la définition suivante: «entre le zinc et le ballon». On va penser instinctivement à un avion ou à une montgolfière, donc à une réponse du genre «dirigeable» ou «zeppelin», etc. Or, il s'agit d'un bistro (pour le «zinc») et d'un verre (pour le «ballon»), et le mot à trouver est «sous-verre». Une autre définition qui me paraît grandiose, elle est de Robert Scipion, c'est: «Du vieux avec du neuf». Il faut découvrir «nonagénaire»¹²⁷⁵.

Il cruciverba, al pari del puzzle, è dunque una mappa che cerca di riprodurre l'immagine di una serie di connessioni discontinue, una continuità di discreti, esattamente come il gioco del go:

il go è quell'arte che sviluppa il controllo e il dominio dei rapporti di forze sempre soggette a mutamento: è l'arte della connessione discontinua, della dispersione concentrata, del controaccerchiamento accerchiante, della flessibilità inflessibile. In una parola, è l'arte che presiede al quel solo Grande Gioco che in un medesimo istante e con un medesimo movimento unisce e separa libertà e vincolo¹²⁷⁶.

¹²⁷⁵ Georges Perec et les jeux, intervista a Georges Perec, di Jacques Bens et Alain Ledoux, in <<Jeux & Stratégie>> n. 1, cit.

¹²⁷⁶ Raffaele Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Kawabata Yasunari zenshu*, voll. 35+2, Shinchosha, Tokyo, 1981-84, trad. it. a c. di C. Ceci, *Il maestro di go*, SE, Milano, 2001, p. 221.

E' l'ennesima versione della mappa labirintica, e non certo a caso, UTO corrisponde anche alla traslitterazione greca del nome della dea egizia Wadjet, patrona della città di Butu¹²⁷⁷, legata dunque alla terra come spirito del territorio, nume della città, e raffigurata come una donna dalla testa di serpente, più specificamente dalla testa di cobra. Alla dea erano attribuite doti profetiche. Elementi, tutti questi, che accomunano Wadjet-Uto alla Signora del Labirinto, al mitologema di Ariadne, che nella discontinuità rinviene un percorso di attraversamento e salvezza. Come se questi elementi non bastassero, la dea Wadjet-Uto è associata nella mitologia egizia alla dea Nekhbet, raffigurata come una femmina di avvoltoio bianco, il cui attributo divino consiste nel dono della profezia e la cui sfera di influenza e di simbolizzazione comprende la creazione e la purificazione del mondo. Nelle rappresentazioni artistiche essa tiene stretta negli artigli il simbolo detto SHEM¹²⁷⁸, che rappresenta l'infinito. Le due dee sono conosciute come <<le Due Signore>>¹²⁷⁹, protettrici dell'Egitto, evidente declinazione del mitologema bicefalo, della *labrys* come paradigma del doppio, modello speculare di meta-rappresentazione. Il ritorno del mitologema basale della grafonia è confermato anche dall'etimologia del nome Wadjet: esso deriverebbe dal termine che indica il Basso Egitto, cioè dal *papiro*¹²⁸⁰. Anche nella versione egizia, la Signora del Labirinto compendia un'immagine duplice e simboleggia specularità, è associata con il serpente, scrittura spiraliforme naturale, e con il segno, scrittura dedalea artificiale. La parola OINDRE, che risponde alla definizione invisibile del quattro orizzontale, potrebbe far riferimento al campo semantico

¹²⁷⁷ Cfr. Toby A. H. Wilkinson, *Early Dynastic Egypt*, Routledge, New York, 1999, p. 297.

¹²⁷⁸ Lo *SHEM* è un segno, un geroglifico formato da un cerchio con una linea tangente, che riproduce, stilizzandolo, il giro di una corda.

¹²⁷⁹ Cfr. T. A. H. Wilkinson, *Early Dynastic Egypt*, cit., p. 292.

¹²⁸⁰ Cfr. Adolf Erman, Hermann Grapow, *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, voll. 13, Akademie-Verlag, Berlin, 1963, 1, 268.17; 1, 263.7-264.4.

del divino e significare l'unzione dell'iniziato, il sigillo apposto sulla fronte di colui che intraprende il percorso sapienziale di ricerca del vero, il battesimo del risolutore di cruciverba, comunque ancora in cammino, dato che le parole crociate risultano incomplete. Oppure, e insieme, OINDRE potrebbe attestare, in mancanza della prova effettiva - sottratta alla vista -, l'avvenuto spargimento di latte alla fine del capitolo XXIII. I due gatti di casa Moreau, Pip e La Minouche, nonostante la quieta posa sognante in cui lo sguardo li sorprende, risultano i principali indiziati per il rovesciamento e la rottura del bricco per il latte, di cui restano <<plusieurs morceaux>>¹²⁸¹ sparsi sul tappeto. Il latte è stato completamente assorbito dal tappeto e solo <<les taches sont encore visibles, attestant que cette scène est tout à fait récente>>¹²⁸². La scena, al pari del cruciverba, presenta solo la superficie più esterna, più recente, più visibile. Solo la soluzione è data, solo la parte terminale del processo è offerta alla percezione, mentre la superficie sottostante, la definizione, la parte generativa della scena-cruciverba non compare, resta nascosta, celata, invisibile. Il testo, sotto diversi aspetti, per vie parallele e reiteranti, sembra suggerire la strategia ermeneutica da adottare: la comprensione richiede il disvelamento di ciò che sta sotto, la riesumazione della profondità ctonia. La stessa presenza della coppia di gatti è in realtà un attestato di presenza a metà, una localizzazione parziale: essi infatti sono in uno stato *paradossale*, stanno sognando, quindi sono lì, sul tappeto, dove è possibile vederli, ma sono anche altrove, nella dimensione onirica. Localizzazione e dislocazione si intersecano, si toccano come il cerchio e la linea nella tangenza simbolica dello SHEMA. Come accade alla modalità di manifestazione della *Vie*, che è una struttura unitaria pieghettata in millesimi, terminali ed enigmatici attestati di un tempo trascorso impercettibile, e al contempo è un mosaico di frammenti che si dispiega altrove, dislocandosi a ritroso nei propri strati invisibili e sotterranei.

¹²⁸¹ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 135.

¹²⁸² Ivi.

Il carattere di discontinuità del testo è significato dal modello del cruciverba, tale analogia è data anche graficamente dall'intermittenza di caselle bianche e nere, e nel caso delle parole crociate presenti nella sala da pranzo degli Altamont, dalla parola NOIRCIR. Annerire le caselle bianche corrisponde all'atto della scrittura: segnare parole dove non ve ne sono eppure sono richieste, riempire di forme parlanti spazi bianchi. Il che corrisponde anche però al bloccare tali spazi, a fissarli in significati, a vettorializzarli e a polarizzarli, a rendere pieno, opaco, ciò che in precedenza era vuoto, trasparente. Le lettere nere dentro le caselle bianche del cruciverba richiamano così alla mente la sfida territoriale per le intersezioni messa in gioco dal go: il nero e il bianco si contendono il vuoto e il pieno, le pietre polari si intersecano cercando di saldare le altre nella definizione dei propri territori sottraendo loro le libertà, le possibilità di agglutinarsi ulteriormente, di significare altro con altre. Lo stesso cruciverba appare a guardarlo¹²⁸³ un *goban* su cui sia in corso una sfida di go. A proposito viene a conferma anche il due verticale, *PRISONNIER*, che delinea lo scopo bifronte - da ottenere e da fuggire insieme - del go:

il go è retto infatti dalla sola regola della cattura: [...] tutte le altre prescrizioni altro non sono se non conseguenze che da essa discendono forzatamente (*ko*, *seki*). La regola della cattura è il go e il go è la regola della cattura: modello primordiale che esplicita le condizioni d'esistenza in un universo mutevole in cui le coppie libertà/vincolo e vuoto/pieno sono i motori primi di tre azioni fondamentali: installarsi, abitare, vivere¹²⁸⁴.

Gli stessi tre verbi che appaiono alla fine di una lista stesa da Perec in *L'augmentation*, e che sembrano collegare la prassi della

¹²⁸³ Cfr. G. Perec, *La Vie mod d'emploi, romans*, cit., p. 141.

¹²⁸⁴ Raffaele Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Il maestro di go*, cit., p. 213.

terraformazione alla significazione e alla comunicazione linguistica, al disegnare mappe, al tracciare e occupare territori, allo scrivere e intrecciare segni in croci, griglie, reti. Tutto secondo la *logica interplanetaria*¹²⁸⁵ del *go*: <<lo scopo consiste nel conquistare più territorio dell'avversario>>¹²⁸⁶, cioè più campo discorsivo, zone estensive di significazione autonoma, originale. La complessità, l'ambiguità e la mutevolezza continua di quel particolare tipo di territorio *polemico* che è la rappresentazione del mondo, impediscono una percezione scacchistica dei fronti di conflitto così come una rassegna lineare del procedere delle operazioni tattico-strategiche al suo interno. Quindi,

i fronti non lineari o, più precisamente, discontinui, portano a modelli complessi di accerchiamento e di controaccerchiamento simili a un *puzzle*. La non esistenza di campi di forze materializzati da posizioni di partenza prefissate (si ricordi che la partita ha inizio a *goban* vuoto) autorizza la strategia dell'invasione e quindi la creazione e il consolidamento di zone territoriali o d'influenza dietro le linee di un fronte discontinuo. In tal modo, e contrariamente alla dottrina strategica occidentale fondata sulla protezione o la distruzione dei centri produttivi e dei punti economici e dei punti economici chiave, i punti vitali sono qui determinati unicamente dall'interrelazione delle forze in un dato momento: è questo l'effetto della loro disseminazione sul territorio. D'altro canto, i punti vitali mutano rapidamente in seguito alle azioni condotte successivamente¹²⁸⁷.

La particolare tecnica di *mapping* che Perec tenta di illustrare nella sua opera, dunque, <<è l'arte che presiede al quel solo Grande Gioco che in un medesimo istante e con un medesimo movimento

¹²⁸⁵ Cfr. Edward Lasker, *Go and Go-moku*, New York, 1934.

¹²⁸⁶ Raffaele Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Il maestro di go*, cit., p. 211; il corsivo è mio.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 220; l'autore dichiara espressamente di aver ripreso l'accostamento *go-puzzle* dal Prologo alla *Vie mode d'emploi, romans* di Perec.

unisce e separa libertà e vincolo>>¹²⁸⁸, compenetra in un mandala testuale creatività e *contrainte*, infinitezza e definizione, vuoto e pienezza. La mappa-testo è raffigurata come rete, intersezione di significati e griglia di delimitazioni insieme, rizoma e castello. Il PRISONNIER della definizione di Perec è infatti il territorio-significato: finché ogni lettera ha le caselle attorno vuote essa gode di libertà semantica, al pari di una pietra sul *goban*:

una pietra posata sul goban gode di quattro <<libertà>>, rappresentate dalle quattro intersezioni che le sono immediatamente contigue nelle quattro direzioni¹²⁸⁹.

Quattro direzioni *cardinali*, come nella rosa dei venti, e quattro possibilità di connessione come nell'atomo di carbonio, quattro bivi di permutazione della forma di un gruppo di pietre e quindi del territorio corrispondente, come nel *Tétragramme sacré* del nome ebraico di Dio. Il Grande Gioco rappresentato sul e dal *goban*, sulle e dalle mappe, sulla e dalla cabala combinatoria è, in definitiva, la *scrittura*.

La forma è vuoto e il vuoto è forma [...]. Percezione, nome, concetto e conoscenza sono pure vuoto.

Hannya shinkyo¹²⁹⁰

La filosofia e la dottrina militare cinesi, da cui deriva la riproduzione in scala del gioco del *go* - *wei ch'i*, in cinese -, si fondano sul principio secondo cui <<in guerra ciò che conta è evitare il pieno e invadere il vuoto>>¹²⁹¹, lo stesso procedimento su cui pure si basano la risoluzione del puzzle, il completamento del cruciverba, il disegno della mappa e la stesura di parole, cioè la produzione di segni, il concatenamento di forme.

¹²⁸⁸ Vedi nota 652.

¹²⁸⁹ Raffaele Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Il maestro di go*, cit., p. 214.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹²⁹¹ *Ivi.*

Colui che pratica il *go* si trova inizialmente di fronte a uno spazio vuoto: quello definito dal *goban*; egli deve definire una strategia che lo porti a organizzare tale spazio in modo da ampliare al massimo i gradi di libertà delle proprie pietre mentre, con il medesimo movimento, limita quelli dell'avversario. Nel fare ciò, egli comincia con il definire, mediante una serie di pietre opportunamente disposte, dei territori prospettivi (*moyo*) e tende, nella continuazione, non solo a consolidare tali regioni in territori definitivi ma anche, e soprattutto, ad ampliarli: ossia a lasciare dietro le proprie pietre la maggior quantità di vuoto possibile. [...] Ciò è possibile solo agendo sulle discontinuità presenti tra le pietre avversarie¹²⁹².

Questi *territori prospettivi* sono le immagini del mondo prodotte, volta a volta, dai discorsi intrecciati dai singoli soggetti, in competizione *polemica* con ogni altro territorio prospettivo. Il mondo stesso, o il *goban*, sono zone di vuoto, puzzle non ancora iniziati, *mots croisés* senza soluzioni, assenze più che continuità, congerie di frammenti al posto di un tutto unico. La tecnica del maestro di *go* corrisponde alla tecnica del cuoco di Chuang-tzu:

<<colpisco nei grandi interstizi, guido [il coltello] nei grandi vuoti, secondo la conformazione naturale [dell'animale]. [...] Nelle giunture vi sono dei vuoti, mentre il filo del coltello non ha spessore: inserendo [la parte] senza spessore nei vuoti, c'è spazio più che sufficiente per il coltello>>¹²⁹³.

L'analogia ricorda pure l'arte di Gaspard Winckler:

ce n'est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe¹²⁹⁴.

¹²⁹² Ivi.

¹²⁹³ A concordance to Chuang-tzu, Cambridge (Mass.), 1956, trad. it. R. Rinaldi in R. Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Il maestro di go*, cit., p. 224.

¹²⁹⁴ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 18, 240.

Il étudiait l'aquarelle à la loupe, ou bien, la posant de nouveau sur son chevalet, il s'asseyait en face d'elle pendant des heures, se levant parfois pour aller examiner de plus près un détail, ou tournant autour comme une panthère dans sa cage. La première semaine se passait dans cette seule observation minutieuse et inquiète. Ensuite tout se mettait à aller très vite: Winckler posait sur l'aquarelle un calque extrêmement fin et, pratiquement sans lever la main, dessinait les découpures du puzzle. Le reste n'était plus qu'affaire de technique, une technique délicate et lente, exigeant une habileté scrupuleuse, mais où n'entrait plus aucune invention: à partir du calque, l'artisan fabriquait une sorte de moule - préfiguration de la grille ajourée dont, vingt ans plus tard, Morellet se servirait pour reconstituer l'aquarelle - qui lui permettait de guider efficacement sa scie sauteuse à col de cygne¹²⁹⁵.

E, ovviamente, l'analogia ricorda anche l'arte perechiana dello sguardo intra-atomico, pulviscolare, che taglia interstizi e tramezzi, millesimi e oggetti e ricava il vuoto del Tempo e delle storie dallo spessore pieno della contingenza, i corpi virtuali e possibili, *memoriali*, dalle astrazioni euclidee e cartesiane dei sistemi scacchistici della polemologia occidentale. Come dice Rinaldi,

viene abbandonata e superata la visione piena, sostanziale, opaca dell'oggetto (la visione anatomica del corpo come edificio pieno unificato dalla rappresentazione esteriore [...]), per giungere a riconoscere l'articolazione del vuoto, della struttura di vuoti in cui si articola il corpo¹²⁹⁶.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 244.

¹²⁹⁶ R. Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Il maestro di go*, cit., p. 224.

Lo sguardo perechiano si struttura dunque come <<un vuoto che si articola sul vuoto>>¹²⁹⁷, una prospettiva aperta, in sospensione, che percorre le pieghe e si inabissa tra le discontinuità. Il territorio prospettivo tracciato dallo sguardo di Perec è una labirinto-grafia, prodotta tramite <<il filo senza spessore del coltello>>¹²⁹⁸, il filo d'Ariadne della scrittura *per vuoti*. E' singolare come anche nel gioco del *go* tutto si risolve attorno alla metafora fondante della geo-grafia: Odisseo che acceca Polifemo con il suo stilo rettilineo. La strategia del *go* prevede infatti l'attacco diretto ai <<territori prospettivi avversari non sufficientemente definiti dal punto di vista della forma>>¹²⁹⁹; ciò avviene con l'occupazione delle libertà interne a un territorio avversario (intersezioni libere). Per essere considerato vivo, un territorio deve avere almeno due libertà interne, che sono chiamate *occhi* (*me*, in giapponese). Due occhi permettono al territorio di restare indipendente, mentre un solo occhio lo espone alla cattura avversaria, alla sua re-definizione da parte dell'altro giocatore. Forse anche a questo fa riferimento Perec quando implora <<regarde de tous tes yeux, regarde>>¹³⁰⁰?

Il termine TRAITEMENT evoca da un lato l'elaborazione combinatoria e dall'altro la terapia di cui, apparentemente, il cruciverba è contemporaneamente specchio testuale. Esso infatti si fonda sul trattamento delle lettere, sia nel senso del compositore di parole crociate, sia nel senso del risolutore delle stesse; e tale pratica di scomposizione e ricombinazione si presenta come terapia contro la piatta vacuità dello spazio astratto, contro la dissipazione del Tempo e contro la reificazione del soggetto e delle sue produzioni. Il termine EPROUVETTE non sembra connettersi contestualmente al campo simbolico-semanticamente del cruciverba come mappa di morfemi parzialmente esposti che si è tentato di illustrare fin qui. La *provetta* evoca però l'analisi e la sperimentazione scientifiche, il

¹²⁹⁷ Ivi.

¹²⁹⁸ Ivi.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹³⁰⁰ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 15.

trattamento chimico o alchemico, la farmacopea che costituisce sicuramente una delle diverse dimensioni sotto la cui lente deformante il meta-tema della mappa è scandagliato. La provetta, anzi, di fatto delimita, intersecandosi con lo stupore, il territorio dell'enigma. E di più: *EPROUVETTE* e *ETONNEMENT* si incrociano nella *E*, la lettera della *sparizione*, la vocale sottratta, dis-occorrenza della metà ascosa, dell'invisibile da rintracciare. Lo stupore e la provetta paiono incarnare gli assi perechiani della strategia testuale e del territorio epistemologico: procedimento analitico ed eccentrico, combinatorio e viscerale, mandala transeunte di Teseo e del Minotauro. E' come se Perec mettesse per iscritto i due sguardi che, integrati a sistema, producono il territorio della *Vie mode d'emploi, romans*: lo sguardo *secante* dell'analisi e lo sguardo *circolare* dello stupore. Entrambi, insieme, più che un piano sulla falsariga di quello cartesiano, disegnano un geroglifico simile allo *SHEM*. La mappa costituita di parole incrociate tenta di integrare l'occhio del cartografo e lo sguardo pittoresco, componendo e divergendo Winckler e Bartlebooth, cioè Valène.

Nel caso della *Vie mode d'emploi, romans*, c'è un'eccedenza di ambiguità del testo, sia esso cruciverba o portolano, quadro o incisione, puzzle o collezione d'oggetti. Questa eccedenza di ambiguità è data dal fatto che ciò che si vede è *le mot découvert* mentre resta celata la definizione, come se *La Vie mode d'emploi, romans* fosse un lipogramma di cui resti sottaciuta la *contrainte*, un logogrifo di cui sia stato intenzionalmente smarrita la parola d'origine, un testo-labirinto dai sentieri che si biforcano di cui ancora non sia stato rinvenuto *le mot caché*. Ecco che si ritorna al testo enigma di Borges. E il *magister dedali* argentino costituisce un modello letterario particolarmente forte e efficace di testo-mappa. La sua cartografia narrativa intreccia esemplarmente la prospettiva della detective story e l'approccio filologico per raffigurare il processo di conoscenza, per indagare la produzione dell'*imago mundi*. La descrizione a termine del capitolo XXIII, dopotutto, sembra una natura morta *con giallo*, essa mostra la scena

in quiete successiva all'evento che è avvenuto fuori dell'orizzonte visivo, e che pure, attraverso la lettura *estrattiva* delle tracce visibili, può consentire la ricostruzione, l'astrazione a ritroso del non visto. E' lo stesso rapporto, è stato messo in luce, tra definizioni e soluzioni nelle parole crociate, tra successione di mosse e situazione corrente nella partita di scacchi, tra (qualsiasi) processo rappresentativo e la rispettiva rappresentazione, tra gli strati geo-archeologici - ctonii - sottostanti e fondanti l'attualità, tra memoria e presente nei frammenti della Vie. Il protagonista del secondo racconto borgesiano citato nel *Bulletin de Louvain, La morte e la bussola*, prende a prestito il nome - o forse ne è una possibile alternativa versione, secondo la teoria di Stephen Albert ricavata dall'opera di Ts'ui Pên -, dal poeta filologo Elias Lönnrot (1802-1884), che ha collezionato i poemi scandinavi Kalevala. Come Marr, Polivanov - che compare come ultima citazione nella lista del bollettino dell'istituto di linguistica -, come il pynchoniano Tchitcherine, e in parte come il calviniano Marco Polo, anche Elias Lönnrot ha viaggiato per le distese della Russia nord-occidentale alla ricerca di segni, inseguendo segni linguistici, un alfabeto e i suoi discorsi smarriti. Come Tchitcherine, Elias apprende oralmente, secondo canali primordiali, archetipici, di narrazione, l'antica immagine del mondo, la raffigurazione epica di ciò che non è più ma che è stato e è ancora nelle profondità non direttamente accessibili delle più recenti raffigurazioni del mondo, come maceria, deiezione, bacino carbonifero, scheletro nell'armadio o *habeas corpus*. Erik Lönnrot, quindi, è come la figura risultante dall'incontro tra differenti metodi d'analisi, un detective linguistico alle prese con le tortuosità del campo criptico dei discorsi sul mondo. Egli ricostruisce una successione coerente di segni a partire da una serie spezzata di indizi, li ri-localizza all'interno del territorio urbano, numerologico, culturale e semantico interpretandoli verso un significato unidirezionale, riempiendo le falle di continuità con le proprie intuizioni, ricostruendo in immagine compiuta il puzzle di frammenti sotto i

suoi occhi. Come un lettore di puzzle, o come Apollo nei confronti del fratello Dioniso, l'investigatore filologo Lönnrot ristabilisce l'ordine tra il caos,

In this chaotic era of ours, one thing is as humbly maintained the classic virtues: the detective story. For a detective story cannot be understood without a beginning, middle, and end... I would say in defense of the detective novel that it needs no defense; though now read with a certain disdain, it is safeguarding order in an era of disorder¹³⁰¹.

La bussola di Lönnrot però lo conduce a morte, perché l'ordine da lui ristabilito non era suo, la mappa ricostruita sopra il mistero non si rivela essere autonoma, intrinseca alla verità, anzi essa è il prodotto dell'intenzionalità vendicativa e omicida dell'antagonista. Lönnrot ha illusoriamente scambiato una lettura del territorio segnico per la lettura della verità. La bussola semantica non punta sempre a nord, l'ago di metallo è tarato, influenzato e guidato dalle intenzioni dei cartografi. E l'errore di Lönnrot consiste nell'equivocare l'immediatezza, l'omogeneità, l'evidenza degli indizi. Egli resta intrappolato nella linea tracciata da Red Scharlach, un anti filo d'Arianna che non conduce fuori, ma al centro del labirinto. Questa parabola gialla di Borges esprime tutta l'importanza capitale racchiusa nella decodificazione delle tracce linguistiche e della cartografie di senso entro le cui linee e coordinate siamo tutti compresi. Il testo, come uno specchio, porta impressa la maschera della Gorgone, per invitare all'epifania, per addestrare allo sguardo obliquo, a una modalità di percezione e cognizione e azione che mimi il volo della *geranos*, o il *clinamen* lucreziano. Lo sguardo diversivo, la dislocazione dei significati, le deviazioni spazio-temporali della rappresentazione che ricompongono mondi e riscoprono intersezioni e stratificazioni, sono i percorsi che si dipanano, che si intrecciano, che si mancano tra i millesimi testuali di Perec.

¹³⁰¹ J. L. Borges, *The Detective Story*, 1978.

L'ultima *impli-citation* contenuta nel capitolo LVI, come anticipato poco sopra, si riferisce a Polivanov¹³⁰², trasformato in Paul Ivanov, autore della <<*Note sur les variations syntactico-rythmiques des slogans de 36 à 68*>>¹³⁰³.

A parte i richiami ai racconti labirintici di Borges, si vuole mettere in rilievo la ricorrenza del concetto di morfema come modulo minimo della costruzione di significato, atomo lucreziano, monade leibniziana, tassello ottagonale le cui ripetizioni e articolazioni frattali creano territori di senso, lungo

il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo: già per Lucrezio le lettere erano atomi in continuo movimento che con le loro permutazioni creavano le parole e i suoni più diversi; idea che fu ripresa da una lunga tradizione di pensatori per cui i segreti del mondo erano contenuti nella combinatoria dei segni della scrittura¹³⁰⁴.

Tra questi Calvino annovera Leibniz e si inalvea, insieme a Borges e allo stesso Perec, nella concezione ludico-magico-cabalistica della scrittura come combinatoria di emblemi, riproduzione esponenziale e migrante di segni, mappa testuale che riproduce, surrogandolo, contorcendolo, il mondo. Calvino, dopotutto afferma che per lui la parola è <<inseguimento perpetuo delle cose>>¹³⁰⁵, pantomima del volo delle gru verso l'estate perenne sopraoltre il labirinto, al di là delle topografie dell'inverno e della città, <<adeguamento alla loro varietà infinita>>¹³⁰⁶, mappa nomade e

¹³⁰² Yevgeny Dmitrievich Polivanov (1891-1938) è stato un linguista, orientalista, poliglotta sovietico. Ha scritto opere sulla lingua giapponese, sulla lingua cinese, sulla lingua uzbeka e sulla teoria linguistica. Ha partecipato allo sviluppo di sistemi di scrittura per le popolazioni dell'URSS, e ha anche approntato un sistema di traslitterazione in cirillico per la lingua giapponese, ufficialmente accettato in URSS.

¹³⁰³ G. Perec, *La Vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 320.

¹³⁰⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 32.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁰⁶ *Ivi.*

morfica allergica alle delimitazioni fisse e alle mura lineari. Tanto che Calvino prende a modello Lucrezio, <<il poeta della concretezza fisica>> che <<sente il bisogno di permettere agli atomi delle deviazioni imprevedibili dalla linea retta, tali da garantire la libertà tanto alla materia quanto agli esseri umani>>¹³⁰⁷. Nel poeta latino Calvino scorge un modello di mappa congeniale, <<in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo>>¹³⁰⁸, l'immagine concreta data si parcellizza e dirada, si scompone nei suoi elementi minimi costitutivi, diventa <<percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile>>¹³⁰⁹, percezione del tutto non come spazio cartografato statico, ma come puzzle di luoghi da ricombinare in movimento. Lucrezio fornisce a Calvino il punto di vista che individua <<nella combinatoria dell'alfabeto il modello dell'impalpabile struttura atomica della materia>>¹³¹⁰. E questa prospettiva modulare microcosmica e dinamica, divergente e non lineare, si rispecchia sia in Perec sia in Pynchon. L'immagine che Calvino presceglie tra quelle proposte da Lucrezio è quella delle conchiglie, <<le minute conchiglie tutte simili e tutte diverse che l'onda mollemente spinge sulla *bibula harena*, la sabbia che s'imbeve (II, 374-376)>>¹³¹¹. La conchiglia, oltre a essere calcificazione naturale del meandro, è utilizzata pure da Pynchon e Perec come un'evidenza delle rispettive mappe modulari e vorticanti. In Perec la prima sensibile occorrenza è nel capitolo V, *Foulerot, 1*, dove compare un ricordo di Valène riguardo il pacchetto reiterato identico <<chaque quinzane, pendant vingt ans>>¹³¹², inviato da Bartlebooth, e nella forma a falde cartacee un pò simile alla calcificazione a meandro delle conchiglie:

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁰⁸ *Ivi.*

¹³⁰⁹ *Ivi.*

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹³¹² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 38.

il n'y avait rien qui distinguait un paquet de l'autre: le même papier kraft, la même ficelle, le même cachet de cire, la même étiquette¹³¹³.

Il pacchetto dentro cui è riposta la marina dipinta da Bartlebooth sembra la concretizzazione del modulo basico del progetto di Percival. Il pezzo migrante di un puzzle nomade: nel senso che la forma del puzzle non può essere ristretta alla sua ultima risultanza, essa piuttosto è espressa da tutti i movimenti nello spazio e nel tempo che l'hanno disegnata. Il puzzle è quindi raffigurato dalle marine dipinte, dai pacchi spediti, dai puzzle tagliati, dai pezzi inscatolati, dai puzzle ricomposti e da quello rimasto incompleto. E ogni passaggio è a sua volta composto da ulteriori pezzi, e a sua volta è pezzo di ulteriori puzzle. Un puzzle frattale, un puzzle-movimento, simile alle geologiche strutture delle ooliti in Pynchon. Un puzzle conchiglia. Subito dopo, infatti, si scorge un bagno vuoto:

sur le borde de la baignoire, une grande coquille de nacre, provenant d'une huître perlière, contient un savon et une pierre ponce. Au-dessus du lavabo, il y a un miroir octogonal encadré de marbre veiné¹³¹⁴.

La conchiglia è qui abbinata allo specchio di forma ottagonale in un trittico di simboli capitali, intrecciati e rifratti l'uno negli altri: il meandro materico, la riflessione, la linea asintotica al cerchio. Tutti emblemi della struttura spiraliforme e del linguaggio labirintografico della mappa-testo che riceve, a conclusione di capitolo, un suggello letterario: Geneviève Foulerot sta attraversando il lungo corridoio procedendo verso il bagno,

elle est nue. Elle tient dans la main droite un oeuf qu'elle utilisera pour se laver les cheveux, et dans la main gauche le n.

¹³¹³ Ivi.

¹³¹⁴ Ivi.

40 de la revue *Les Lettres Nouvelles* (juillet-août 1956) dans lequel se trouve, outre une note de Jaques Lederer sur *Le Journal d'un Prêtre*, de Paul Jury (Gallimard), une nouvelle de Luigi Pirandello, datée de 1913, intitulée *Dans le gouffre*, qui raconte comment Romeo Daddi devint fou¹³¹⁵.

La giovane Geneviève, modella camaleontica e attrice, è immagine della Signora del Labirinto, Ariadne i cui capelli ricordano la maschera della gorgone, muda speculare che insegna a danzare nel cielo e scrivere sul testo, riflessi questi dello stesso linguaggio. Geneviève-Arianna va ad attendere al proprio bagnobattesimo rigenerante, tenendo in mano il suo mitico filo, mappa proverbiale che permette l'uscita dal labirinto: esso è un testo, un testo il cui titolo immette in un labirintico gorgo. Che si sprigionerà a partire dalla vasca da bagno, sprofondando giù nella lettura fino all'abisso nascosto in alvei sempre più incavati sotto il palazzo. O dentro il testo stesso. Ancora una volta sono le tracce parziali e inconcludenti, i riferimenti discontinui a testi inventati a fornire presentimenti di struttura e di rotta per l'attraversamento del testo. Nel gorgo, con il suo discorso *in nuce*, prelude alla mancanza di omogeneità, di una logica geometrica, di un modello euclideo, di una vista predeterminata del percorso a spirale che rappresenta l'esegesi - tentata, claudicante - del mondo. Ma questa mappa-testo è finzionale o reale? O meglio, è efficace come filo d'Ariadne, o ne è l'ironica stilizzazione? Per il momento si ricordi che lo stato di delirio, la follia, era il fulcro misterico dei riti connessi al labirinto di Cnosso¹³¹⁶, che non era un palazzo reale ma un tempio¹³¹⁷. Nei suoi meandri si

¹³¹⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹³¹⁶ <<Cnosso è un simbolo. Parte del fascino di Cnosso, la città più importante di Creta nell'Età del Bronzo, è dovuta alla sua natura simbolica>>, in R. Castleden, trad. it. *Il mistero di Cnosso*, cit., p. 9.

¹³¹⁷ <<Le tavole testimoniano le offerte di miele ad Atena-Potnia, una sorta di Signora del Labirinto. E quindi giustificano il palazzo cretese come tempio-simbolo e lo collocano come vero archetipo templare-labirintico nel quale si consumavano cerimonie: erano i riti del labirinto, la summa del pensiero

officiava la sacralità del dedalo come dimensione di smarrimento e di fuga dell'uomo. Geneviève-Ariadne torna nel capitolo XLIII, *Foulerot, 2*, in cui in una delle sue incarnazioni con <<le reagard à la fois candide et pervers précipite dans la folie Romeo Daddi>>¹³¹⁸ e il lettore in une <<enquête>>¹³¹⁹ che si dipana nel passato <<dans diverses directions dont aucune n'aboutit>>¹³²⁰. Il suo è lo sguardo labirintico¹³²¹, la pupilla dedaliforme che frammenta la visione e la sovverte vorticandola. Geneviève torna ancora nel capitolo L, *Foulerot 3*, di nuovo e più fortemente al centro di una complessa struttura labirintica fatta di specchi e di riflessi ricorrenti di rappresentazioni a *gorghi*. <<La future chambre>>¹³²² ha soffitto e pareti bianche, il pavimento di parquet nero, è priva di mobili ma contiene <<un tableau, de très grand format, est posé, non encore accroché, contre le mur de droite et se reflète partiellement dans le miroir obscur du parquet>>¹³²³. Il quadro raffigura una camera dentro cui l'occhio del lettore è ammesso. I gorghi rappresentativi non terminano però qui, dalla camera nel quadro infatti si esce, passando per la finestra, in un panorama sconfinato, <<un paysage champêtre>>¹³²⁴ con tanto di

dominante dell'epoca. La costruzione di questo edificio bloccava l'essenza della religione tra le sue pietre. Costituiva il luogo deputato al culto, perché tutto rappresentava il labirinto. il sottosuolo era il labirinto, la terra era il labirinto, il cielo era il labirinto. E la Signora del Labirinto era la madre generatrice del Tutto cosmico, raffigurata con in mano i serpenti. Il cosiddetto Palazzo era quindi, in realtà, un vero e proprio tempio [...] centro culturale della città>>, in M. M. Sambo, *Labirinti, da Cnosso ai videogames*, cit., p. 52.

¹³¹⁸ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 238.

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

¹³²⁰ *Ivi.*

¹³²¹ <<Anche sulle gemme romane sono raffigurati i labirinti. [...] il labirinto stilizzato è ovale e non più circolare o ortogonale. Sembra un occhio la cui pupilla è rappresentata dall'essere diabolico [il Minotauro in veste di centauro]. L'occhio guarda il mondo con sguardo labirintico>> in M. M. Sambo, *Labirinti, da Cnosso ai videogames*, cit., p. 121.

¹³²² G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 272.

¹³²³ *Ivi.*

¹³²⁴ *Ivi.*

pittore che dipinge. L'*abyme* dedaliforme della percezione-riproduzione affastella dettagli e visioni, punti di vista e piani di rappresentazione, *romans* dentro *romans*: a sinistra di un'altra finestra interna al primo quadro - che sarebbe però il secondo considerando il quadro-capitolo L della *Vie mode d'emploi*, *romans* immaginariamente dipinto da Valène - è raffigurato un altro quadro che raffigura un paesaggio di mare, illimitato; a destra invece è raffigurato uno specchio << dans lequel est supposée se refléter une scène qui aurait lieu dans le dos du personnage assis >>¹³²⁵. Lo statuto di realtà del referente è indecidibile, tanto è attraversato e venato di finzioni a scatole cinesi. Lo stesso quadro *primo* - o *secondo* se si considera il tableau di Valène - è stato dipinto dal nonno di Geneviève ispirandosi a un romanzo poliziesco, << L'Assassinat des poissons rouges >>¹³²⁶, e con lo scopo di rappresentare << en une scène unique presque tous les éléments de l'énigme >>¹³²⁷, di raffigurare il ritratto di un puzzle, la mappa del labirintico testo giallo. La città che sorge sul lago dentro il quadro del vecchio Foulerot ritrae *Valdrade*, << une ville imaginaire >>¹³²⁸, << dans une région qui évoque assez bien les Lacs italiens >>¹³²⁹, e che ripete la doppia Valdrada, la prima delle *Città e gli occhi*, la città doppia che si specchia nel lago. La descrizione di Perec ricalca parola per parola la descrizione di Calvino, esattamente come comanda la planimetria e l'architettura della città. Essa

fu costruita in modo che ogni suo punto fosse riflesso dal suo specchio, e la Valdrada giù nell'acqua contiene non solo tutte le scanalature e gli sbalzi delle facciate che s'elevano sopra il lago ma anche l'interno delle stanze con i soffitti e i

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 273.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹³²⁷ *Ivi.*

¹³²⁸ *Ivi.*

¹³²⁹ *Ivi.*

pavimenti, la prospettiva dei corridoi, gli specchi degli armadi¹³³⁰.

Valdrada è la città della duplicazione speculare che costantemente ripete se stessa e si rappresenta e trova in questo atto di finzione la propria più autentica dimensione. Anzi, nell'atto ricorrente di auto-raffigurazione, nel riprodurre se stessa, si difende dalla trascuratezza e dalla dimenticanza di sé:

gli abitanti di Valdrada sanno che tutti i loro atti sono insieme quell'atto e la sua immagine speculare, cui appartiene la *speciale dignità delle immagini*, e questa loro coscienza vieta di abbandonarsi per un solo istante al caos e all'oblio¹³³¹.

L'*immagine* è il segno fondamentale, essa presiede persino al referente che la genera, il quale persiste nella visione solo facendosi esso stesso immagine. Le spirali labirintiche delle riproduzioni di riproduzioni di riproduzioni si presentano certo come puzzle enigmatico e dispersivo, eppure paiono racchiudere proprio nel loro carattere dedaleo la possibilità di un senso, di un'organizzazione esegetica e prolifica della conoscenza, di uno stratificarsi non aleatorio e virtuale dell'esperienza. E' come se rifrangendo sempre più i piani finzionali di riproduzione fosse possibile aprirsi alla contemplazione di verità, plurime, divergenti, mobili e mutevoli, in sospeso, eternamente effimere. Lo psicopompo deputato alla guida degli osservatori per questi transiti non può che essere un narratore, che nel romanzo poliziesco è un pittore e nel quadro di Foulerot è un pittore di secondo grado, come Valène nel suo e tutti in quello di Perec. Infatti il testo-mappa-puzzle-tableau della *Vie mode d'emploi, romans* è anche il compendio di rappresnetazioni che spezzettano <<en une scène unique presque tous les éléments de l'énigme>>¹³³².

¹³³⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 53.

¹³³¹ Ivi.

¹³³² Vedi nota 506.

L'enigma essendo la percezione di un istante di un luogo che è solo la punta di un iceberg di una spirale di istanti e di un'altra di luoghi, l'una nell'altra intersecanti, <<dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible>>¹³³³. Il mistero infatti, dalla sua più piccola risultanza alla somma enciclopedica di tutti i suoi eterogenei frammenti, si presenta come un labirinto frattale, una mappa spiraliforme di meandri che raccontano percorsi piuttosto che descrivere direttive, confini, uscite. Solo <<au terme de quelques péripéties secondaires, et après qu'on été envisagées et écartées plusieurs fausses pistes>>¹³³⁴ ci si avvicina a una percezione meno teleguidata del puzzle. Lo scioglimento dell'enigma posto dal *medium* franto della percezione, non è mai dato per esclusione, o per riduzione, né tanto meno può risolversi in sintesi. Il vuoto di senso con la sua istanza ermeneutica di riempimento, di prensione e organizzazione in discorso efficace e intenzionale, polarizzato, è compreso nella sua sacrale essenzialità come mistero non riducibile. Il contatto epistemologico più autentico e propizio con la sua molteplicità materica ed evanescente a un tempo, è la sospensione dell'ossessione di determinazione univoca e l'accettazione del suo tutto metamorfico. Non è infatti possibile individuare un'unica prospettiva, un unico modello, un'unica risultanza:

la solution perverse et polymorphe de ce casse-tête complaisant est enfin trouvée et permet [...] de reconstituer brillamment toute l'affaire: évidemment, tous les trois [masques] sont coupables, et chacun est animé d'un mobile différent¹³³⁵.

Solo l'integrazione a sistema e l'interazione dinamica di tutti i possibili punti di vista, di tutti i pensabili modelli, di tutte le risultanze contraddittorie e senza sbocco, di tutti i fantasmatici logogrifi e di tutte le immagini variamente mimetizzate,

¹³³³ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., pp. 426.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 276.

¹³³⁵ *Ibid.*, pp. 276-77.

contraffatte, occultate, scomposte, dissimulate, permette l'accesso non all'uscita dal labirinto, ma alla lettura consapevole e profonda della mappa - del linguaggio - dei meandri di cui il labirinto stesso è costituito. Una lettura che si fa specularmente scrittura essa stessa ribaltando piani e posizioni, innescando nuovi inizi, giri ulteriori dentro la mappa che si espande come un vortice o un grumo di oolite, accumulando sempre nuove storie, approfondendo le proprie superfici interne ed esterne, spostando continuamente il proprio senso nella mossa successiva, nella spira a venire, in un luogo *altro*:

mais le fin mot de cette affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, est ailleurs¹³³⁶.

Nel frammento specifico, il pezzo fondamentale è altrove, sì, ma è sempre un tassello frattale del quadro completo, un micro-testo nel testo, una lettera raffigurata nel *tableau*, un meandro apparentemente secondario e insignificante che invece porta a un parziale disvelamento.

Tornando alle conchiglie, la loro forma simbolica in Perec appare, soprattutto, nel nodale capitolo LXXX, *Bartlebooth*, 3. Cabalisticamente, il numero otto moltiplicato per il numero dieci sembra computare il rapporto della forma geometrica asintotica all'infinito - l'ottagono -, con la cifra del Tutto - il dieci -, il modulo basico si ripetere in rapporto all'universalità della complessione di cui è tessera minima. Il capitolo - che sarà analizzato minutamente in seguito essendo determinate ai fini della presenta ricerca - mette in scena, intersecandoli tra loro, mappe, puzzle, punti di vista e alfabeti, disegnando l'immagine perfetta della mappa-testo. Per quanto riguarda, in particolare, la figura della conchiglia, essa compare nell'enumerazione delle mappe di eterotopie, di diversioni dello spazio in luoghi, di territori ribaltati, ricomposti e ri-significati, raccolte da Bartlebooth:

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 277.

une carte du Pacifique telle quelle les tribus côtières du Golfe de Papouasie en utilisaient: un réseau extrêmement fin de tiges de bambou indique les courants marins et les vents dominats; çà et là sont disposés, apparemment au hasard, des coquillages (cauris) qui représentent les îles et les écueils. Par rapport aux normes adoptées aujourd'hui par tous les cartographes, cette <<carte>> semble une aberration: elle n'offre à première vue ni orientation, ni échelle, ni distance, ni représentation des contours; en fait, il paraît qu'elle se révèle à l'usage d'une efficacité incomparable, de la même manière, expliqua un jour Bartlebooth, que le plan du métro londonien n'est absolument pas superposable à un plan de la ville de Londres, tout en étant d'un emploi suffisamment simple et clair pour que l'on puisse s'en servir sans problème lorsque l'on veut se rendre en métro d'un endroit à un autre¹³³⁷.

La mappa, probabilmente disegnata dalla tribù dei Motu della Nuova Guinea, non a caso tracciatori di <<périples>>¹³³⁸, è un'aberrazione cartografica in quanto non si basa su alcuna coordinata o prospettiva o determinazione sistemica euclidea. Più che spazi immobili essa è funzionale a riprodurre luoghi in movimento e movimenti per luoghi. E modello e strumenti di riproduzione coincidono con il riprodotto, in una sorta di continuazione frattale, di riflessione pulviscolare à la Lucrezio, di rinvenimento, per forme e scale differenti, del microcosmico (conchiglia) nel macrocosmico (corrente marina). La <<carta>> è essa stessa moto, utilizza come linguaggio le stesse morfologie di riferimento, diventa etimologicamente comunicazione: mette in contatto *omeopatico* mezzo e referente di significazione. Così come *si cura il simile con il simile*, si può esprimere il simile con il simile. Il meandro inscritto nella conchiglia (dalle correnti planetarie, spaziale e temporali) diventa iscrizione di meandri planetari e simbolo per ogni meandro, modello di mappa

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 460.

¹³³⁸ *Ivi.*

eterotropica. Così la conchiglia è infatti inserita nella *geografia pynchoniana* di *Mason & Dixon*:

"west o here, in the Hills 'round Cheat and Monongahela, are secret Lead Mines, which the Indians guard jealously." These Deposits occur not as Flats, as in Durham, in or as Veins, as in Derbyshire, but rather as spherickal Caverns, of wondrous Regularity, fill'd with a Galena, remarkably pure, nearly free of other Minerals. "Perfect Spheres of Lead ore, that is, are siyuated inside these Mountains, often dozen of Yards across, exerting Telluric Effects unfathomable." Mr. Everybeet now produces a powerful Glass, beneath which he places samples of finely divided Rock. "The Limestone Matrix thro' which these Plumbaginous Orbs are distributed, proves to be of a peculiar sort, already familiar to you."¹³³⁹

Il cristalloscopista del quarzo, Mr. Everybeet, sta illustrando a Mason e Dixon le proprietà di determinati depositi minerali, i cui effetti tellurici si estendono in modo sensibile ad ampie fasce di crosta terrestre, superiore e inferiore. La particolare struttura - sferica e reticolata - delle caverne è ripetuta, proprio come un frattale tellurico, in ogni singolo frammento di roccia. Analizzandolo al microscopio, si scopre che persino la matrice molecolare, confermano ancora di più la conformazione frattale, condivide lo stesso disegno reticolato e sferico. Un tracciato che Mason e Dixon hanno già incontrato e che in qualche modo replica l'impianto atomico del *De rerum natura* lucreziano:

"Oolite" [...] The Surveyors have a look thro' the Glass, which reveals a fine structure of tiny Cells, each a Sphere with another nested concentrickally within, much like Fish Roe in appearance." - Your own Linear Emplacement of Marker-Stones, whatever the reason, requires this sort of Fine structure, weakly thro' precisely Magnetick, - Lime, in certain of the Cells, having been replac'd with Iron, - whereas the fam'd Egyptian

¹³³⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 547.

Pyramids, whose ever-mystickal Purposes, beyond the simply Funerary, are much speculated upon, requir'd Limestone with another sort of Fine Structure altogether, - containing numberless ancient Shells, each made up of hundreds of square Chambers, arrang'd in perfect Spirals."¹³⁴⁰

La forma del meandro si presenta sotto lo scrutinio della lente d'ingrandimento come la morfologia ripetuta in ogni ordine di grandezza fino alla costituzione del tutto, dall'atomo alla Terra intera. Lo sguardo di Mr. Everybeet ripristina la Terra in quanto sfera, non però monolitica o rappresentabile con un semplice planetario, essa è piuttosto il prodotto in costante modificazione e stratificazione crescente di un moto di agglutinazione multidimensionale. La struttura oolitica - che verrà analizzata minuziosamente nei capitoli successivi - prefigura una mappa frattale dinamica del mondo, la cui immagine non può darsi in istantanea bidimensionale, ma in successione a falde progressive. La conchiglia quindi diventa una sorta di mappa naturale, la traccia segnata dal *motu orbis*, icona tellurica delle modalità di riproduzione non euclidea e non spaziale che i testi di Calvino, Pynchon e Perec si propongono di disegnare. Una mappa che mira a recuperare la profondità e la dualità dei loci, la loro mandalica, olistica, complessione di epidermide e interiora. Mr. Everybeet infatti prosegue:

Céléron's Lead Plates may indeed have been but the visible Calibrating Devices for a much more extensive Engine below, - perhaps an Array of them, and a City to surround that... a Plutonian History unfolding far below our feet, all unknown to us above, but for occasional Volcanoes and Earth tremors. A complete, largely unsens'd World, held within our own, like a child in a Womb, waiting for some Summons to Light..."¹³⁴¹

¹³⁴⁰ Ivi.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 548.

Il risvolto interiore della superficie cela dimensioni ulteriori, invisibili, finora non percepite, ma in procinto di rivelarsi, una Terra cava, un underworld, una Città Plutoniana che non solo presuppone profondità nella rappresentazione, ma anche temporalità. Come i cerchi nel legno in cui si perdeva l'occhio del Kan dietro i racconti di Marco; come gli strati geologici che circondano a spirali di drago Mason e Dixon; come i romans-rizoma che si annodano e disvelano tra gli interstizi dei millesimi di rue Simon-Crubellier 11 come <<i>granelli di polvere che turbinano in un raggio di sole in una stanza buia (De rerum natura, II, 114-124)>>¹³⁴². I testi sono architettati come meta-mappe *in progress* alla ricerca della riproduzione nomade, dell'esperienza conoscitiva mandalica. La rappresentazione vuole essere *geografica*, includere *Gé* e *Ctòn*, la città terrestre e il suo doppi specular, la gemella e nascosta città sotterranea, lo sguardo epidermico e la penetrazione speleologica per cogliere, in spaccato, tutte le diverse città/mondi, i frammenti presagiti, pensati, immaginati, temuti, sperati, sognati, progettati, edificati, distrutti, dispersi. Così in Pynchon, dove l'occhio coglie sfere di oolite e placche continentali, la Terra e i pianeti; così in Perec dove lo sguardo coglie le faglie delle Storie come miniere di spirali temporali; così in Calvino dove Marco Polo e il Kan si contendono l'*Alter Regnum* mongolico. Sempre comunque queste mappe rifrangono le eterotopie spiraliformi, rizomatiche, frattali dell'*epistème*, fino quasi a perdersi esse stesse tra i meandri della percezione e della riproduzione:

"Too many possible stories. You may not have time enough to find out which is the right one."

"Best thing's draw up a Book, for there's certain to be wagering upon the Question?"¹³⁴³

¹³⁴² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 13.

¹³⁴³ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 552.

La risposta appare sempre più simile al rifiuto della stessa, al perdurare della indecidibilità della domanda, alla presa di coscienza della parzialità dello sguardo e quindi dell'intenzionalità e dell'incompletezza endemica di ogni sistematizzazione ermeneutica. Al di là di ogni singola cartografia, le mappe divergenti dei tre autori presi in esame, si presentano come *logo-mappe*, *labirinto-grafie*, mappe sulla complessità del disegnare mappe. I tre testi propongono un ritorno alla radice mitopoetica del testo, alla mimesi primigenia, alla danza della *geranos*:

"Heaven has permitted him to see the distinction between Blade and Body, - the aggressive exactitude of one, the helpless indeterminacy of the other. In that difference lies the Potency of Sin."¹³⁴⁴

Il peccato è quello di conoscenza, una conoscenza che trasforma la lama nell'unica dimensione possibile, riducendo <<the patterns of Bone and Fat and Flesh>>¹³⁴⁵ a linee anecumeniche e lotti di colonizzazione. E se, ancora, Lama e Corpo possono integrarsi localizzando l'arcaico territorio sacrale dell'olocausto alla ricerca del vaticinio e dell'espiazione, la moderna razionalizzazione ha sviluppato esclusivamente l'aggressiva precisione dello strumento, la logica è stata raffinata in *ultima ratio* macchinica a scapito della corporeità e delle falde stratificate d'umano:

"Great Frederick has chang'd the face of War, created a new Power upon the Continent,... lo, the Prussian columns, - keeping ever their Intervals, and each precisely upon his mark, wheeling,... the Angles of the Hats, as of the Wigs, calculated as to the Field of Vision, for most efficient Fire."¹³⁴⁶

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 547.

¹³⁴⁵ *Ivi.*

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 550.

Lo sguardo cartografico incide cardi e decumani sul terreno, trasforma uomini in angoli e colonne, la conoscenza in campo di fuoco e il mondo in territorio di guerra e centuriazione. E l'ottagono diventa strumento di assoggettamento/affrancamento, modulo primario del dedalo di segni e glosse disteso tra Lama e Corpo, tra Terra e Terrore, tassello semantico liminare del territorio:

"Whilst Europe was enjoying such tidy doings as yours, - over here, in our own collateral wars, we rather suffer'd one by one, in terror, alone among the Leagues of Trees unending. The only German precision we know of's right here," patting the octagonal Barrel of his Lancaster Rifle, as if 'twere the Flank of a faithful Dog¹³⁴⁷.

Anche in precedenza Mason e Dixon si erano trovati, durante una cerca per dedali di pannelli, di fronte a un enigmatico

Dutch Rifle with a Five-pointed Star upon its Cheek-Piece, inverted, in Silver highly polish'd, shining thro' the Grain upon the Wrist and Comb that billows there in stormy Intricacy, set casually above some subsidiary Hearth in a lightly-frequented Room. - A Polaris of Evil...¹³⁴⁸

L'ideogramma fucile è avvicinato da un lato al centro di un labirinto, dall'altro a un segno - maligno - di orientamento, al linguaggio dedaleo e astronomico, tanto che Dixon lo avvicina all'ascia e all'aratro, <<primary Tool>>¹³⁴⁹, labrys multifunzionale primordiale che imprime segni e geometrie sulla Terra e sotto di essa, Lama sacrale e sempre doppia, scrittura di labirinti ad aprire e a chiudere il cammino. Wade LeSpark volta il fucile appeso per ammirarne il lato prima nascosto:

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 551.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 427-28.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 428.

"- the Finials being each peculiar to its Gunsmith, a kind of personal signature... look ye, here it is again, your inverted Star, work'd into the Piercings, as a Cryptogram..."¹³⁵⁰

Armaioli e cartografi condividono il vezzo di imprimere le proprie firme alle rispettive creazioni, e così pure la forma di tali firme, un *fiore cruciforme*, forma simbolica di integrazione di Linea e Meandro. Esso appare nel capitolo trentatre come risultato della congerie di rilevazioni e movimenti per le rilevazioni atte a tracciare il confine tra Pennsylvania e Maryland, disegno particolarmente ingarbugliato dell'incostanza, tanto che

you'd have thought it was Fermat's Last Theorem, instead of a County Line that look'd like a Finial upon something of Mr. Chippendale's¹³⁵¹.

Le teste coronate <<pretend maps that can't be drawn>>¹³⁵², osservando altre tavole cartografiche ordinano di stendere ancora astratte scacchiere sopra la Terra, seguendo solo <<their tangle of geometrick hopes>>¹³⁵³. La Terra tuttavia sembra opporre resistenza non conformandosi a linee, tangenze, angoli, non assoggettandosi, tanto che alcuni - gli agenti di Calvert - <<imagine Escape, into a Geometry more permissive than Euclid, here in this new World>>¹³⁵⁴. Una geometria floreale e rizomatica come quella che appare in visione a un personaggio - Tom Haynes - al risveglio dopo la sua prima notte di nozze:

the first thing he notices is the wallpaper, pattern'd all over with identical small blue Flowers, upon a Ground of glowing Vermilion. He lies there for a long time in the crescent light,

¹³⁵⁰ *Ivi.*

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 336.

¹³⁵² *Ivi.*

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 337.

¹³⁵⁴ *Ivi.*

doing nothing but regarding this floral Repetition. He finds that if he comes close enough to the Wall, and let his eyes drift slightly out of Focus, each Blossom will divide in two, and these slide away to each Side, until re-combining with a Neighbor,- and that the new-made images appear now to have Depth, making an Array of solid Objects suspended in a quivering bright AEther¹³⁵⁵.

La forma fiore funge da medium di passaggio verso la percezione atomistica, verso la penetrazione frattale delle immagini, come un caleidoscopio rizomatico permette la scomposizione in frammenti e la ricombinazione in labirinto-grafie mutevoli, una geomanzia più che una geometria, una geografia olistica di crosta e falde telluriche. Ad essa si oppone come riflesso la forma del fucile, la cui canna ha base ottagonale. La quadratura forzata del cerchio via ottagono si presenta ancora come strumento di fuoco:

The octagonal Barrel is Fire-blu'd rather than Acid-brown'd, the Lock left bright, despite its Length pois'd nicely when slung from its Trigger-Guard, all brought narrow, focus'd, the Twist upon the Rifling inside a bit faster than one in forty-eight, suggesting in its tighter Vortex a smaller charge, a shorter range... a Forest Weapon, match'd to a single Prey, heavier than a Squirrel, not quite heavy as a Deer...¹³⁵⁶

In questo stesso capitolo, a intrecciarsi al fucile, asse a base ottagonale, come contrappeso, <<a stand-off>>¹³⁵⁷, immagine specularmente evocata, compare la torpedine, declinazione ennesima del serpente-draco. Il fiore cruciforme così variamente disegnato e ripetuto rammenta anche l'<<"Hurricane">>,

a thick humidity of Intrigue and Masks realiz'd in locally obtain'd Fur and Plumage, clamorous with Chatter and what seems

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 583.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 428-29.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 429.

now more to resemble Dancing -Music,- dominated from one wall by a gigantic rococo Mirror.¹³⁵⁸

Una danza sfrenata e mutaforma, isolata nel bosco <<off the Edge of the World>>¹³⁵⁹, come gli antichi Baccanali, in cui Mason e Dixon si trovano catapultati e che pertiene alla sfera del piacere, della lussuria, della sregolata mimesi del mondo animale, della levità e icasticità dei volatili, delle falde interiori e profonde, ludiche e labirintiformi, finzionali, che un personaggio, l'agente calvertiano Capt. Dasp, spiega così:

"it is not a straight vertical line at all. Perhaps it is a Helixxx," gesturing in the air for Lord L.'s benefit, "and wound about something,- keeping it, let us say... chain'd in? Something not part of the Great Chain itself, but fully as enormous, something that must be kept in restraint. Which we pray may be only sleeping when, throughout the Chain's vast length, it is felt now and then... to stir."¹³⁶⁰

Ctòn, il drago, la metà sotterranea, invisibile, della Terra e del Simbolo, la dimensione interiore e serpentina, esiste in tutta la sua incommensurabilità e fa sentire la propria potenza tellurica con il suo *movimento*. Nel capitolo quarantuno di *Mason & Dixon* la duplicità del segno geografico acquista il dinamismo folle di una mascherata, ma le due visioni del mondo continuano la danza della gru, moto *versus* stasi, discreti nomadi opposti a continuum fisso, corporeità e astrazione, profondità ed epidermide:

"Yes!" cries his Lordship with a strange shiver, "flexing, writhing, perhaps beginning to snarl a bit, as one might suppose, deep within its Breast..."¹³⁶¹

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 413.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 416.

¹³⁶⁰ *Ibid.* pp. 417-18.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 418.

Ma la croce cartesiana potrebbe trasformare e ri-significare danza e gioco in strumenti subdoli di dominazione, ascondendo il nesso archetipico inscindibile tra dentro e fuori, asse e serpe. Il sistema egemone che veicola tale linguaggio matematico appiattisce tutto al suo unico piano ortogonale dominato dall'omogeneità e dalla quantificazione estensiva. I soggetti sono ridotti a

Children playing in miniature at Men of Enterprise, whose Table is the wide World, lands and seas, and the Sums they wager too often, when the Gaming has halted at last, to be reckon'd in tears...¹³⁶²

E ancora alla fine del capitolo sessantadue, ricompaiono <<long Rifles with octagonal barrels>>¹³⁶³ in mano a un gruppo di sei trapper con <<Hats made from the fur of Raccoons, Opossums, Weasels, and Beavers>>¹³⁶⁴. Come emissari della Selva, il gruppo chiede ragione dell'abbattimento di tutti quegli alberi e si meraviglia, guardingo, del numero di uomini necessario <<for just a simple straight Line>>¹³⁶⁵. Ma la Riga che Mason e Dixon tracciano per altri tutto è fuorché semplice... La focalizzazione dello sguardo pynchoniano riguarda sempre la convergenza drammatica, intenzionalmente sbilanciata e politicamente diretta alla completa e unilaterale sottomissione di una delle due *viste*, tra spazio e luogo, tra scacchiera e terra. La posta in palio è il segno da dare al *territorio*, è la sua fondazione e la sua significazione. Così rimugina il *Colonnello Bouquet*:

His Schemes is to tessellate across the Plains a system of identical units, each containing five Squares in the shape of a Greek Cross, with each central squares controlling the four radiating from it,- tho' as to their Size, no one is agreed, some saying a mile on a side, others ten, or an Hundred,- Ohio, and

¹³⁶² *Ibid.*, p. 421.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 616.

¹³⁶⁴ *Ivi.*

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 617.

the western Prairie beyond, presenting such Enigma, that non one knows what scale to work at.

"A Prison," suggest Capt. Zhang. "Settlers moving West into instant Control."

"Dozen of such Schemes each year," shrugs Capt. Shelby, "and they all fail."

"Bringing closer the day," replies the Chinaman, as if receiving instructions from Elsewhere, "when one of them succeeds."¹³⁶⁶

Pynchon si allinea alle analisi di Farinelli sui rapporti storico-culturali, *simbolici*, tra topografia e dominio; uno dei suoi personaggi dichiara infatti:

"Geometry and Slaughter!" ejaculates Squire Haligast, "- The future of war, yet ancient as the mindless Exactitude of Alexander's Phalanx.">>¹³⁶⁷

La geometria appare cioè sovrapponibile alla guerra, come fossero due linguaggi compatibili, due prospettive coerenti, le mosse di una stessa strategia volta alla conquista del territorio della significazione. La scacchiera ne è l'emblema più nitido.

La stessa avventura americana dei due cartografi è votata alla consacrazione materica dell'astratto morfema dell'otto. Quasi all'inizio del suo racconto il Rev. Cherrycoke rammenta:

"It's twenty years, [...] since we all topped the Allegheny Ridge together, and stood looking out at the Ohio Country,- so fair, a Revelation, meadow'd to the Horizon - [...] what we were doing out in that Country together was brave, scientifick beyond my understanding, and ultimately meaningless,- we were putting a line straight through the heart of the Wilderness, eight yards wide and due west, in order to separate two Proprietorships,

¹³⁶⁶ Ivi.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 413.

granted when the World was yet feudal and but eight years later to be fulfilled by the War of Independence."¹³⁶⁸

Ancora una volta in Pynchon - e al limine della sua opera - il numero dell'otto sembra presentarsi come cifra del limite, tangente asintotica tra linea e curva, tra percezione e materia, tra soggetto e oggetto, tra visibile e invisibile, tra rappresentazione e Terra, tra mappa e mondo, tra interno ed esterno. L'otto raffigura la traccia primaria del dedalo inteso come illustrazione del rapporto tra soggetto, canale di conoscenza e comunicazione, oggetto; l'otto è il grafema archetipico della labirinto-grafia. Esso comprende sia la dimensione dello Spazio, 8 iarde, sia la dimensione del Tempo, 8 anni, e le integra componendo un mandala *cronotopico*, la cui visione esprime <<en même temps l'éternel et l'éphémère>>¹³⁶⁹, la definizione della linea geometrica assoluta e l'indeterminazione della spirale temporale transitoria. Le due mappe, dello Spazio e del Tempo, in *Mason & Dixon* sono ripetutamente sovrapposte, tanto che anche l'Apocalisse è individuata incrociando entrambi i punti focali: <<Temporally, as geographically, the End of the World>>¹³⁷⁰. Sulla mappa della Terra non è segnato solo l'aspetto fisico, - Città del Capo come ultima città dell'ecumene - ma anche i meandri segnati a termine dal Tempo - <<the Cape Night>>¹³⁷¹ come ultima città della Storia -, come se la mappa della Terra fosse una trottola, un planetario dal momento a scadenza, le cui spirali di moto nero-bianco è possibile leggere come le spire lignee su una sezione d'albero o le trame memoriali su una sezione di palazzo.

All'ossessione cartografico-euclidea continua a opporsi sempre infatti l'irriducibilità torta, nodosa, locale del mondo non matematicamente idealizzato. Nella locanda <<Crook'd Finger>>¹³⁷² di

¹³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹³⁶⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 574.

¹³⁷⁰ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 78.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁷² *Ibid.* p. 687.

Filadelfia i due cartografi Mason e Dixon passano alla seconda fase del loro lavoro,

from Direct Traverse upon the Line to Pen-and-Paper Representation of it [...] strain'd thro' twelve-by-twelve Sash-work [...] suffering but the fretful Shadows of Dixon at the Drafting Table, and Mason, seconding now, reading from Entries in the Field-Book¹³⁷³.

Ci si trova di fronte al momento cruciale della Rappresentazione, dopo aver tracciato la Linea materica sopra la Terra, Mason e Dixon si avventurano nella stesura cartografica, nella geografia del loro percorso fisico, epistemologico, narrativo fin lì compiuto. E nella <<Map of the Boundaries>>¹³⁷⁴ disegnata da Dixon campeggia come firma <<bold as a Pirate's Flag [...] a eight-pointed Star, surmounted by a Fleur-de-Lis>>¹³⁷⁵, o come la definisce lo stesso Dixon, <<the 'Flower-de-Luce.' A Magnetickal Term>>¹³⁷⁶. La forma della firma impressa dal cartografo sulla mappa redatta, l'iconografia di se stesso - come afferma Farinelli - è fondamentale per triangolare la forma e la posizione del punto di vista adottato, la percezione che il cartografo ha della propria attività di riproduzione delle viste del mondo. Il geografo presupposto dall'*Erdkunde* di Ritter e dal *Kosmos* di Humboldt è ritratto con la penna in mano, nel momento, nell'atto e nella parzialità della sua descrizione¹³⁷⁷. Questa dimensione meta-rappresentativa è espressa problematicamente nel testo pynchoniano che è tutto una messa in scena della molteplicità di sguardi e riproduzioni sul mondo, ma è interessante che compaia anche il segno della firma di Dixon, e che compaia in quella *forma*: ottagonale. Se questa è, come si sta proponendo passando di lacerto

¹³⁷³ Ivi.

¹³⁷⁴ Ivi.

¹³⁷⁵ Ivi.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 688.

¹³⁷⁷ Vedi nota 128.

in lacerto tra i testi oggetto di analisi, la forma geometrica base di una eventuale labirinto-grafia, Pynchon ne fornisce una sfaccettata interpretazione. L'ottagono, come sopra in quanto modello per le canne di fucile, è sia Lama sia Corpo, sia strumento estrinseco sia organismo intrinseco al rapporto epistemico, percettivo-cognitivo-riproduttivo tra soggetto e altro da sé:

"'Flower of Light'? *Light*, hey? Sounds Enciclopedistick to me, perhaps even Masonick," says Mason.

A Surveyor's North-Point, Dixon explains, by long Tradition, is his own, which he may draw, and embellish, in any way he pleases, so it point where North be. It becomes his Hall-Mark, personal as a Silver-Smith's, representative of his Honesty and Good Name. Further, as with many Glyphs, 'tis important ever to keep Faith with it, - for an often enormous investment of Faith, and Will, lies condens'd within, giving it a Potency in the World that the Agents of Reason care little for¹³⁷⁸.

Mason e Dixon, come sempre lungo tutto il romanzo, e per certi versi simmetricamente a Polo e Kublai e a Bartlebooth e Winckler, disputano e giocano e si attorcigliano attorno alla <<Question>>¹³⁷⁹, esprimendo ognuno polarità inverse. Per quanto riguarda l'emblema dell'otto, in questo caso, Mason vi scorge <<istantly boggling>>¹³⁸⁰ la cifra del pensiero Illuminista, dello Sguardo-Lama, della strategia euclideo-cartografica, *Massonica*, cioè volta alla riduzione della Terra in spazio planimetrico lottizzabile, edificabile, alienabile. Dixon all'opposto vi legge il glifo, l'enigmaticità del simbolo, il geroglifico *fiore* - che spesso compare a inframmezzare i *romans* perechiani¹³⁸¹ - che è morfema minimo del rizoma, sguardo frattale, tassello

¹³⁷⁸ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 688.

¹³⁷⁹ Vedi note 384 e 487.

¹³⁸⁰ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 687.

¹³⁸¹ Cfr. G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., tetragramma di rose a p. 177; fiore a p. 208; rosa a p.p. 461; motivi floreali liberty o stilizzati sono presenti in numero anche maggiore.

infinitesimale dell'organismo tellurico che ne ripete lungo e dentro i suoi piccoli confini la magnetica sotterranea planetaria potenza. Il Marchio in questione rappresenta contemporaneamente la linea spezzata del dominio disumanizzante e il flusso interiore di fede e di volontà *fuori misura*. Dixon riscopre in esso la sua essenzialità *alfabetica*, il suo intrinseco ripetere il mondo, come la primordiale scrittura:

"'Tis an ancient Shape, said to go back to the earliest Italian Wind-Roses", says Dixon, " - originally, at the North, they put the letter *T*, for *Tramontane*, the Wind that blew down from the Alps...? Over the years, as ever befalls such frail Bric-à-Brack as Letters of the Alphabet, it was beaten into a kind of Spear-head, - tho' the kinder-hearted will aver it a Lily, and clash thy Face, do that deny it."¹³⁸²

L'immagine crucimorfa del fiore-rizoma intrecciato alla punta di lancia-scacchiera è espressa e declinata più volte nel testo pynchoniano, come durante la permanenza a Città del Capo, non a caso nel capitolo otto. Al confine dello spazio-tempo, in attesa di disegnare tangenze e transiti celesti, Dixon appronta una notturna nasale mappa della città annusando la quale, <<invisibile through the long Dutch workday, life in the Cape Night now begins to unwrap everywhere>>¹³⁸³, e ancora:

The taverns are jumping, sailors bring their pipes and fiddles ashore, *Dagga* smoke begins to scent the air, voices lift, music pulses, *the night bloom like Jasmine*. 'Tis then Mason and Dixon are most likely to be out rambling among all the Spices armies us'd to kill for, up in the Malay quarter, *a protruded tongue of little streets askew to the Dutch grid*, reaching to the base of Table Mountain¹³⁸⁴.

¹³⁸² T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 688.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 82; i corsivi a parte <<*Dagga*>> sono miei.

L'intreccio di fiore e linea si rivela qui come una sembianza del labirinto-rizoma. La sua forma composta narra delle arcaiche danze e dei segni grafico-architettonici minoico-cretesi che mimano il serpente tellurico e le migrazioni celesti, il dedalo cittadino come gabbia funzionale e come meandro vitale, la conoscenza come *ratio* e delirio, vista solare e visione notturna. Mason e Dixon vengono subito a contatto con la faglia che *divide/unisce* lo spazio europeo astratto e efficiente, economico, del Mercato, con i luoghi non europei sensibili e indistinti, organici, del Mondo. Tutto il loro tragitto consiste in un continuo oscillare nei pressi di quella faglia, attratti e respinti da essa, disegnando la Linea e allo stesso tempo le spire rizomatiche tutt'attorno.

Il segno può essere letto, sempre, come Giglio o Punta di Lancia, a seconda di come venga rigirato tra le mani – come i pezzi di puzzle di Bartlebooth – a seconda del verso, del taglio e della profondità dello sguardo gettato su di esso, come gli oggetti di Marco e dello stabile in rue Simon-Crubellier 11, come le caselle di legno della scacchiera del Kan e la Terra di *Mason & Dixon*. Come il planisfero e le mappe raccolti nella camera di Bartlebooth, come le miriadi di testi disperse all'interno dei tre romanzi. Mason, tuttavia, non si arrende e crede di scorgere nella loro opera qualcosa di non solo non spaziale e non politico, ma persino *temporale*, Storico, una Linea nello Spazio che però segna il Tempo:

"Perhaps, for this Map alone," it occurs to Mason, "as East and West are of the Essence, North need hardly be indicated at all, need it? Or, suppose you were to sketch in something... less politickal?"¹³⁸⁵

Il segno dell'otto, dopotutto, disegna pure l'intervallo di tempo impiegato dai due cartografi per il transito terrestre e reciproco:

¹³⁸⁵ Ivi.

at the end of the eight-Year Traverse, Mason e Dixon could not cross the perilous Boundaries between themselves."¹³⁸⁶

Ma Dixon è irremovibile, rinunciare al segno equivarrebbe per lui

"[...] to betray my Allegiance to Earth's Magnetism, Earth Herself if tha like, which my Flower-de-Luce stands faithfully as the Emblem of...?"¹³⁸⁷

Così come, nonostante le parole del Rev. Cherrycoke, egli non vuole rinunciare alla possibilità dell'incontro con l'amico-collega, del contatto veridico oltre le divergenze e i perigli. Anzi, semmai, proprio grazie a quelli. Superficialità e profondità terrestri, Gé e Ctòn, il piano spaziale e la stratificazione storica, epidermide e interiora, Lama e Corpo, i polpastrelli e gli occhi di Apollo e i pezzi del corpo di Dioniso, Lume e Fiore, ratio e rizoma si intrecciano nell'emblema superposto a quello vergato da Dixon: il segno del battibecco tra Mason e Dixon - SON & XON come si legge sulla prima di copertina dell'edizione Vintage, essendo le rispettive prime due lettere dei nomi nascoste nella quarta di copertina e nel dorso del libro - spirale e asse, serpe e croce inestricabili: l'emblema del caduceo, l'emblema dello strumento che sana e comunica, l'emblema della scrittura stessa:

"Much more likely Twins, ever in Dispute, - as the Indians once told us the Beginning of the World."¹³⁸⁸

La labirinto-grafia che ne scaturisce - frammento emblematico ulteriore, a scala cartografica, dello stesso disegno frattale che si ripete ancora a rizoma, sia a scala atomica sia a scala planetaria e siderale - è il testo-mappa del tutto simile alla mappa materica, pittoresca, locale, soggettiva della tribù Motu:

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 689.

¹³⁸⁷ *Ivi.*

¹³⁸⁸ *Ivi.*

Mason is able to inspect the long Map, *fragrant*, elegantly cartouch'd with Indians and Instruments, at last. *Ev'ry place they ran it*, ev'ry House pass'd by, Road cross'd, the Ridge-lines and Creeks, Forests and Glades, Water ev'ry-where, and *the Dragon nearly visible*¹³⁸⁹.

La mappa-testo è la narrazione dell'esperienza conoscitiva - esteriore e interiore, personale e comune - compiuta dai cartografi, e non ancora terminata. La Mappa tracciata sembra essa stessa un racconto, il racconto appena trascorso della sua tracciatura, sulla sua tracciatura. L'invisibile non è stato deiettato, né rettificato, la Terra non è stata schematizzata in spazio euclideo, anzi. Il meandro rientra nella rappresentazione, essa ne è l'emblema, in quanto mandala che completa in organismo il sopra e il sotto, ne permette l'espressione, la percepibilità, l'integrazione. In Pynchon è replicato infatti il *panta-segno*, il mitologema del serpente-pegaso, la *leggerezza* calviniana:

"This is beauteous Work. Emerson was right, Jeremiah. You were flying, all the time."¹³⁹⁰

Mentre Dixon pare incarnare la leggerezza e la rapidità mercuriali, Mason, dal canto suo, rappresenta la precisione e l'esattezza, che <<per gli antichi Egizi era simboleggiata da una piuma>>¹³⁹¹. Entrambi sono inseparabili per quanto sembrano inconciliabili, così come Calvino già sapeva:

La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione¹³⁹².

¹³⁸⁹ Ivi; i corsivi sono miei.

¹³⁹⁰ Ivi.

¹³⁹¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 65.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 20.

Mason assomiglia di più a un <<Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole>>¹³⁹³; seguendo infatti la prospettiva del *De rerum natura*, Mason avrebbe scritto a Maskelyne secondo il suo narratore non autorizzato, il Rev. Cherrycoke, impegnato a copiare Munchhausen:

"... 'Tis the Reciprocal of 'as above, so below,'... being only at the finer Scales, that we may find the truth about the Greater Heavens,... the exact value of a Solar Parallax of less than ten seconds can give us the size of the Solar system. The Parallax of Sirius, perhaps less than two seconds, can give us the size of Creation. May we not, in the Domain of Zero to One Second of Arc, find ways to measure even That Which we cannot,- may not,- see?"¹³⁹⁴

Lungo la dimensione spazio-temporale della parallasse, forse è possibile misurare l'impercettibile, così come, evidentemente - fittiziamente - è stato possibile visionare lo scomparso carteggio epistolare di Mason. L'astronomia e la scrittura partecipano della stessa vocazione ermeneutica a cercare il senso - *Dio*, dice il Rev. Cherrycoke - <<among the Notation of these resonating Chains...>>¹³⁹⁵, di atomi, pianeti, segni d'ogni tipo. Seguendo ancora, con *abito cabalistico*, le lezioni a catena di Calvino, è possibile rintracciare in Mason il temperamento saturnino, <<melanconico, contemplativo, solitario>>¹³⁹⁶, e il mitologema di Efesto, <<dio che non spazia nei cieli ma si rintana nel fondo dei crateri>>, cifra simbolica di <<focalità>>¹³⁹⁷. Le riflessioni di Calvino sul fare letteratura, sulle radici psichiche e mitiche della creazione e comunicazione di senso, si attagliano perfettamente alla coppia Mason-Dixon:

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁹⁴ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 721.

¹³⁹⁵ *Ivi.*

¹³⁹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 59.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

Mercurio e Vulcano portano ognuno il ricordo d'uno degli oscuri regni primordiali, trasformando ciò che era malattia distruttiva in qualità positiva: sintonia e focalità¹³⁹⁸.

Mercurio e Vulcano, figure simboliche del mito, in Pynchon diventano forme sì del carattere dei suoi due protagonisti, ma forme mobili, interscambiabili, a integrazione spiraliforme. Dixon infatti, pur *volando tutto il tempo*, <<portato agli scambi e ai commerci e alla destrezza>>¹³⁹⁹, in tutti i campi, aperto alla <<partecipazione al mondo>>¹⁴⁰⁰, è agrimensore e subito dichiara:

what I lack in Celestial experience, I pray I may counterpend with Diligence and a swift Grasp¹⁴⁰¹.

In lui è incardinata la dicotomia che poi si rispecchierà ulteriormente a chiasmo nel rapporto con Mason e negli intrecci con tutti gli altri personaggi lungo l'impresa labirintografica. Egli infatti misura la Terra e sogna di volarci sopra per disegnarla con una vista d'uccello; si ubriaca alla taverna The Jolly Pitman e diventa assistente dell'astronomo reale; compirà il viaggio al centro della Terra e il *mapping* del drago danzando come una gru. Dixon è votato alle potenze telluriche, come un bislacco Vulcano, e grazie alla familiarità con le energie gravitazionali ha imparato a far levitare oggetti. Nella sua figura si confondono modello astrologico e anti-modello plutoniano, nato <<under the Sign of the Lion>>¹⁴⁰² e <<with thea Passion of a Pit-prop>>¹⁴⁰³. Il suo maestro, Emerson, scorge in lui la potenzialità del Volo e l'ossessione della Catena:

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁰¹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 12.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 221.

¹⁴⁰³ *Ivi.*

"Happen you've somewhat in the region of Pisces I don't know about? For *there's* the Sign of Enclosure... Leonian Fire kept ever within...? artfully hidden...? Aye, of course,- that must be it."¹⁴⁰⁴

Emerson tenta di tracciare la mappa del territorio astrologico - dell'eterotopia simbolica - di Dixon, giungendo alla conclusione - confermata successivamente da Mason - che il suo allievo

will execute[s] Maps of breath-taking beauty, which is a form of Flight not at all dishonorable¹⁴⁰⁵.

La mappa infatti, anzi tutto il processo di mapping, rappresenta la riduzione in scrittura della danza della geranos, riflesso del volo-segno celeste primordiale, atto mitico assoluto di percezione, comprensione e comunicazione transeunti. Sua è la mappa non euclidea, la mappa rizoma, che Dixon si affina a preparare fin dalla morte del padre, per essere pronto infine a

produce an overhead view of a World that never was, in truth-like detail, one he'd begun in silence to contrive,- a Map entirely within his mind, of a World he could escape to, if he had to. If he had to, he would enter it entirely but never get lost, for he would have this Map, and in it, spread below, would lie ev'rything,- Mountain of Glass, Sea of Sand, miraculous Springs, Volcanoes, Sacred Cities, mile-deep Chasm, Serpent's Cave, endless Prairie... another Chapbook-Fancy with each Deviation and Dip of the Needle¹⁴⁰⁶.

E' la mappa delle *Città invisibili* di Marco Polo. La Montagna di vetro-cristallo ricorda, per la materia che la compone e la simbologia in essa intarsiata, Fedora, la quarta delle *Città* e *il*

¹⁴⁰⁴ Ivi.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 222.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 242.

desiderio. In essa sorge un <<palazzo di metallo>>¹⁴⁰⁷, un dedalo di millesimi, in cui in ogni stanza è conservata una sfera di cristallo,

guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro¹⁴⁰⁸.

La città frattale edificata con <<pietra grigia>> e <<sfere di cristallo>> raccontata da Maro Polo al Kan propone un modello basico, urbano, della mappa fanta-geografica vergata da Dixon. L'agrimensore astronomo infatti condivide certamente il consiglio del Polo al Kan per la redazione di una mappa veridica:

Nella mappa del tuo impero, o grande Khan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, *ma perché tutte solo presunte*. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più¹⁴⁰⁹.

La montagna-città di vetro, geodesi e architettura di specchio, emblema di *rifrazione*, si riflette anche in Moriana, città specchio parallelamente riverberata nei racconti del Polo e nelle <<ville fabuleuses>>¹⁴¹⁰ di Carel Van Loorens:

¹⁴⁰⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 31.

¹⁴⁰⁸ Ivi.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 31-32; il corsivo è mio.

¹⁴¹⁰ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 444.

le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetro come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalle squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa¹⁴¹¹.

Moriana, così splendente *in recto*, ha il suo verso oscuro, così come Marozia, la terza delle *Città nascoste*, ha tratto dalla Sibilla una profezia doppia: il suo futuro è di topo e di rondine, come la <<draftsmanship>>¹⁴¹² di Dixon sa di terra e fango e di correnti d'aria e cielo, di cunicoli e di volteggi. E' una perizia simile a quella dello sguardo del narratore memo-visivo della *Vie mode d'emploi, romans*, una *art of staring*, un'arte di osservare profondamente, che permette <<rasentando i compatti muri di Marozia>>¹⁴¹³, di scorgere una fessura tra tramezzi, di aprire <<uno spiraglio>>¹⁴¹⁴ e scoprire <<una città diversa>>¹⁴¹⁵,

forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula. Ma bisogna che tutto capiti come per caso, senza dargli troppa importanza, senza la pretesa di star compiendo un'opera decisiva, tenendo ben presente

¹⁴¹¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 105 e cfr. G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 444: <<Moriane avec ses portes d'albâtre transparentes à la lumière du soleil, ses colonnes de corail soutenant des frontons incrustés de serpentine, ses villas toutes de verre comme des aquariums où les ombres des danseuses à l'écaille argentée nageaient sous les lampadaires en forme de méduse>>.

¹⁴¹² T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p. 242.

¹⁴¹³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 155.

¹⁴¹⁴ Ivi.

¹⁴¹⁵ Ivi.

che da un momento all'altro la Marozia di prima tornerà a saldare il suo soffitto di pietra e ragnatele e muffa sulle teste¹⁴¹⁶.

La sacralità della scoperta-fondazione di una città altra, di una geografia locale umana leggera, è narrata in una danza - parole, gesti, ordine, ritmo -, in una disposizione percettiva e comunicativa - sguardo, risposta, cenno -, in una prassi comunitaria di desiderio e condivisione, quasi una connessione reciproca *tribale*, una società del dono, una *koyné-comunitas* - piacere, piacere, piacere altrui. Il discrimine importante per mutare gli spazi e far sbocciare la forma cristallina della libellula, è di non fissare, di non sistematizzare, di non paralizzare. Caso e leggerezza sono dati come antidoti alla scacchiera del dominio e dell'auto-assoggettamento.

Il *sea of sand* della mappa mentale di Dixon è ancora un'immagine della qualità dedalea del suo sguardo, dell'alfabeto labirintografico utilizzato per redigere la raffigurazione del suo *territorio di fuga*. La sabbia è il grano più minuscolo di cui è composta per accumulazione la Terra, come un gigantesco oolite che ruotando si accresce per agglutinazione di scorie, detriti, deiezioni. Il mare di sabbia rappresenta quindi l'oceano invisibile, oscuro, celato, inconscio che sommuove in maree telluriche, con la sua silenziosa e misterica istanza di senso, la fittizia stabilità della superficie. Non a caso, per Perec, la sabbia è tra le immagini più ostiche e irresolubili del puzzle, insieme ad altri panorami irrintracciabili come il cielo senza nuvole, i prati, i coltivi, le zone d'ombra¹⁴¹⁷. E' la stessa difficoltà a imporre una griglia di controllo, *l'impero*, sopra la vastità della terra, in cui incorre Kublai:

Il Gran Khan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto [...] Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quel che Marco mostrava aveva il potere degli

¹⁴¹⁶ Ivi.

¹⁴¹⁷ Cfr. G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 18.

emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Khan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano¹⁴¹⁸.

Le figure dei racconti emergono dal mare di sabbia come boe o sirene per proporre percorsi di immersione alternativi, ctòn-grafie mai tentate, azzardate e non meno effimere di qualsiasi altra costruzione sopra il deserto, ma più consapevoli della loro transitorietà. Anche il palazzo di rue Simon-Crubellier 11 è ripensato, nel capitolo LXXIV, *Machinerie de l'ascenseur*, 2,

comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible. Au-delà du premier niveau des caves auraient commencé les masses immergées: des escaliers aux marches sonores qui descendraient en tournant sur eux-mêmes. [...] et plus loin encore des montagnes de sable, de gravier, de coke, de scories, de ballast, des bétonneuses, des crassiers, et des puits de mine éclairés par des projecteurs à la lumière orange [...] plus bas recommenceraient les enchevêtrements de conduites, de tuyaux et de gaines, les dédales des égouts, des collecteurs et des ruelles, les étroits canaux bordés de parapets de pierres noires, les escaliers sans garde-fou surplombant le vide, toute une géographie labyrinthique d'échoppes et d'arrière-cours, de porches et de trottoirs, d'impasses et de passages, toute une organisation urbaine verticale et souterraine avec ses quartiers, ses districts et ses zones¹⁴¹⁹

Nella città sotterranea, nella ctòn-grafia, atomo immane di oolite stratificatosi per accumuli di storie è ammucchiato ogni genere di rifiuto, tra cui anche <<de verreries variées>>¹⁴²⁰ delle architetture cristalline sopra elencate, il tutto sprofondata dalla

¹⁴¹⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 22.

¹⁴¹⁹ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., pp. 426-28; il corsivo è mio.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 428.

città di sopra, compresso sempre più dal peso superiore e dalla gravità entropica in giacimenti sempre più irraggiungibili di scorie, di ricordi. Ma la terra incognita nasconde anche altro, non solo le vene minerarie di souvenir preteriti che nascondono potenziali energetici di comunicazione anti-entropica, ancora più in profondità si trova celata la griglia che appronta riquadri di lottizzazione e canne di fucile ottagonali, che pretende di tirare linee più o meno visibili ma assolutamente conclusive. E' il sistema che guida Dixon come un topo in un labirinto pungolandolo con stimoli elettrici differenti, ma mai naturali, sempre eteronomi, macchinici. E'

la ville administrative, avec ses quartiers généraux grouillant de militaires aux chemises impeccablement repassées déplaçant des petits drapeaux sur des cartes du monde; avec ses morgues de céramique peuplées de gangsters nostalgiques et de noyées blanches aux yeux grands ouverts; avec ses salles d'archives remplies de fonctionnaires en blouse grise compulsant à longueur de journée des fiches d'état civil; avec ses centraux téléphoniques alignant sur des kilomètres des standardistes polyglottes, avec ses salles des machines aux téléscripteurs crépitants, aux ordinateurs débitant à la seconde des liasses de statistiques, des feuilles de paye, des fiches de stock, des bilans, des relevés, des quittances, des états néants¹⁴²¹.

E' la struttura nascosta del sistema cartesiano-euclideo, raffinamento della centuriazione romana e della griglia olandese a cui invano cercano di sfuggire i logogrifi di Marco Polo e le disavventure di Mason e Dixon, è lo *sha*, l'anti-drago che erode l'accumulo di storie del mondo e progetta la decodificazione ultima della Terra in inamovibile planimetria di *castrum*. Ma ancora sotto, sprofondando ulteriormente dentro i modelli cartografici di appiattimento del globo, si giunge a strati geologici precedenti

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 429.

l'impresa stessa di Odisseo, la prima riduzione ortogonale della realtà:

tout en bas, un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de borbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, [...] et des forges peuplées de Cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur oeil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants¹⁴²².

Anche nel capitolo XLIII, *Foulerot*, 2, si fa riferimento all'immagine del gigante dall'occhio solo, nella forma *storica* del <<projet Cyclope>>¹⁴²³. In Perec torna l'immagine del ciclope avversario dell'ansia cartografica, emblema del mondo materico e caotico, irriducibile all'astrazione del tracciato lineare. Quella dimensione avulsa alla geometria, risvolto ctonio della percezione superficiale, non è stata cancellata o ridotta totalmente. Essa è ancora la profondità di ogni tavola cartografica, di ogni planimetria topografica, di ogni strategia urbanistica di suddivisione e di controllo. E' il nucleo *vulcanico* del mondo, lo spirito efestino che <<chiuso nella sua fucina [...] fabbrica instancabilmente oggetti rifiniti in ogni particolare, gioielli e ornamenti per le dee e gli dei, armi, scudi, reti, trappole>>¹⁴²⁴. La profondità della Terra snobbata dalle planimetrie cartografiche, ma pulsante nelle mappe-testo, rappresenta per Perec e Calvino, <<il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera>>, una labirinto-grafia del Tempo in quanto memoria che sprofonda, né su né giù, in nessuno spazio, ma in ogni *luogo* ovunque e sempre, arricchendosi di

¹⁴²² Ivi.

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 236.

¹⁴²⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 60.

scorie-storie. E' la forma del ciottolo di oolite, frammento minerale rizomatico che meandro dopo meandro, danzando di vortice in vortice, incastona spirali-forme racconti dentro racconti. La forma mitico-simbolica originaria e continuamente replicata è quella di Omero che racconta di Efesto che racconta della danza della geranos. Calvino e Perec, e a suo modo pure Pynchon, si inseriscono in questa spirale, adottano questo linguaggio labirintico: intrecciare un testo cogliendo un capo del filo d'Ariadne, per descrivere i labirinti, visibili e invisibili, e le mappe per entrarvi, traversarli e, magari, uscirne, ammesso che sia possibile. L'opera così creata, ovviamente, è essa stessa una labirinto-grafia, una mappa-testo. Dixon - e, lo vedremo, anche Mason - rappresenta questa modalità di *mapping* fondata sulla <<contrapposizione e complementarità tra Mercurio e Vulcano>>¹⁴²⁵:

la concentrazione e la craftsmanship di Vulcano sono le condizioni necessarie per scrivere le avventure e le metamorfosi di Mercurio. La molteplicità e la sveltezza di Mercurio sono le condizioni necessarie perché le fatiche interminabili di Vulcano diventino portatrici di significato, e dalla ganga minerale informe prendano forma gli attributi degli dei, cetre o tridenti, lance o diademi¹⁴²⁶.

La mappa di fuga di Dixon (cartografo) è esattamente così: segna i siti possibili di fonti miracolose - della conoscenza - al pari della ricerca di Fernand de Beaumont (archeologo), che inutilmente ha tentato di rintracciare le fonti della leggendaria città di Lebtit tra le vestigia di <<quelque fortresse probable>>¹⁴²⁷. Essa ritrae *vulcani, città sacre, baratri, la grotta del serpente, la prateria senza termine...*, luoghi nomadi del mito, non certo solchi di demarcazione. La città che unisce la rete invisibile di Efesto e il baratro sua dimora è Ottavia, quinta delle *Città sottili*. Essa

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴²⁶ *Ivi.*

¹⁴²⁷ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 28.

ha per base-tetto una sottilissima ragnatela <<che serve da passaggio e da sostegno. Tutto il resto, invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto>>¹⁴²⁸. La rete da trappola scacchistica si trasforma in rivelamento dell'occultato, in comunicazione del senso segreto:

Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge¹⁴²⁹.

La rete cioè si alleggerisce, perde la sua conformazione di griglia metallica e diventa più diafana, veicolo di comunicazione invece che ordigno di costrizione. La stessa immagine, su scala però globale, una vera e propria *panta-grafia* frattale - la tessera lungo le cui venature spiraliformi è possibile vedere tutta l'opera -, è raffigurata nel capitolo LI, *Valène (chambres de bonne, 9)*, l'unico con l'articolo determinativo preposto all'indicazione del capitolo, come a segnarne la peculiarità. La particolarità è data dall'infrazione di ogni barriera, lo sguardo ha valicato la scacchiera della struttura tomografico-narrativa per entrare nella prospettiva di fuga dell'opera, precipitando attraverso i differenti meandri e i molteplici piani di rappresentazione, dentro il *mile-deep chasm* della *Vie mode d'emploi, romans*. <<Le chapitre>>-quadro-millesimo-modulo di roman, comprenderebbe lo stesso Valène, come lo scudo di Achille comprenderebbe Efesto, l'Iliade Omero, la Vie Perec. Come le armi portano impresso il marchio dell'armaiolo, come le carte geografiche recano miniato il segno del cartografo,

il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réserveraient toujours une place minuscule [...] une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard, parce que

¹⁴²⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 75.

¹⁴²⁹ Ivi.

l'idée en serait venue sans savoir pourquoi, comme si l'on ne désirait pas trop que cela se remarque, comme si ce ne devait être qu'une signature pour initiés, quelque chose comme une marque dont le commanditaire di tableau aurait tout juste toléré que le peintre signât son oeuvre¹⁴³⁰.

La presenza dell'autore nella sua stessa opera ne squaderna i confini, raffigura l'occhio e la mano che hanno tracciato *le tableau*, ne irridono la pretesa di riproduzione del reale, lo trasformano in *trompe l'oeil*, inserendo l'indeterminatezza nella perfetta struttura del quadro. L'opera si muta in specchio e diventa problematico riuscire a stabilire con certezza il referente di realtà di partenza, perché tutto appare come di riflesso, una percezione seconda, una *profondità* illusiva. E l'immersione dell'autore nella sua opera si traduce in racconto,

deviendrait une anecdote qui se transmettrait de génération en génération [...] une légende à laquelle personne ne croirait plus¹⁴³¹.

Una meta-leggenda, una mito-grafia a scatole cinesi che fa presentire in quel piccolo segno di rifrazione, di artificiosità

une plus grande neutralité, ou une certaine manière de pencher imperceptiblement la tête, quelque chose qui ressemblerait à de la compréhension, à une certaine douceur, à une joie peut-être teintée de nostalgie¹⁴³².

Il proprio segno apposto sull'opera, mappa-tableau, è segno d'*umanitas*, cifra di compartecipazione, di contatto organico, di *comunione*, fondata sulla percezione della transitorietà, la stessa consapevolezza di effimero, come di ragnatela su un baratro, conquistata dagli abitanti di Ottavia:

¹⁴³⁰ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 279.

¹⁴³¹ Ivi.

¹⁴³² *Ibid.*, p. 279-80.

il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante, debout, à côté de son tableau¹⁴³³.

Il precipizio, qui, è scopertamente quello dell'atto di rappresentare, prassi riflessiva e *medium* di alterazione percettiva per eccellenza. La consapevolezza raggiunta si riferisce alla percezione di se stessi nell'atto di percepire, e dunque di rifrangere già il percepito. Il quadro della visione risulta alterato subito in origine, l'immediatezza essendo la prima delle illusioni. Il contatto con il mondo è sempre costituzionalmente mediato e marcato, l'esperienza cognitiva risulta un tortuoso *trompe l'oeil*, e la stessa zona entro cui percezione, conoscenza e comunicazione si attuano non si presenta neutra, anzi essa è strutturata in *territorio*, cioè in risultante dei fasci di prospettive polarizzati che la attraversano. La posizione in disparte dell'auto-ritratto di Valène corrisponde alla scelta di localizzazione periferica, di decentrarsi e dislocarsi rispetto alle direttrici maggioritarie, egemoni e modulanti il territorio. Più il sistema dominante pretende di unificare e omogeneizzare il campo appiattendolo nella propria planimetria cartografica, più Valène moltiplica la fuga speculare della propria immagine:

il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, [...] en train de peindre la figurine infime d'un peindre en train de peindre, encore une fois de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites¹⁴³⁴.

Perciò l'invito a esergo dell'opera esorta a guardare a *tutt'occhi*, per scorgere tutti i gradi di rifrazione, per penetrare i meandri

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 280.

¹⁴³⁴ *Ivi.*

spiraliformi della rappresentazione frattale, soprattutto per non restare proiettati entro i confini ortogonali vergati da altri, per non assoggettarsi, non credere proprie le forme e le mosse vettoriali minime sul piano-scacchiera decise da altri. Valène cerca all'opposto la diversione dello schema, il sommovimento della *crux* cartesiana, e infatti il cortocircuito diegetico arriva subito quando la voce narrante pulviscolare che racconta gli atomi memoriali danzanti tra i fasci di luce attorno agli oggetti e sopra l'impiantito e tra le faglie delle pareti sottili del palazzo della *Vie* coincide con la mano di Valène:

il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place: la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillassons, les chambres et les salons, les cuisines, les salles de bains, la loge de la concierge, le hall d'entrée avec sa romancière américaine interrogeant la liste des locataires, la boutique de Madame Marcia, les caves, la chaufferie, la machinerie de l'ascenseur¹⁴³⁵.

Il testo è un quadro, la rappresentazione grafico-pittorica del *tutto* entro una tela quadrata, che però non si riduce a cartografia dello spazio. Il testo si compone in una mappa del luogo frazionato nei suoi luoghi costitutivi, del luogo in prospettiva, del luogo immerso nel suo *abyrne* di fuga, essendo i *romans* i piani vari e differenti, stratificati uno dentro l'altro, di precedenti e altre rappresentazioni. Il *tableau*-mappa è un puzzle, eterogeneo e insolubile, e perciò organico, di una miriade di tasselli raffigurati dai *romans*, cioè dai punti di vista-*trompe l'oeil*, dai tagli intenzionali, dalle rappresentazioni di rappresentazioni inscritte nell'opera, dalle percezioni decentrate di luoghi intrisi di memoria, di luoghi-tempo. Il puzzle della mappa di *tableaux* frattali disegna il *goban* per una nuova strategia ludica di percezione, che vuole recuperare il senso arcaico circolare del

¹⁴³⁵ Ivi.

segno della *geranos*: la scrittura come assunzione di una prospettiva ermeneutica attinente alla dimensione del tempo oltre che a quella del luogo. La scrittura come rete che riveste per svelarlo l'indicibile, certo, ma con la consapevolezza di essere della materia effimera della tela del ragno distesa sopra un abisso. La grafia della Terra deve quindi essere mappa del sopra e mappa del sotto, raffigurazione di superficie e di profondità. Sulla *grande toile carrée* sono ritratti infatti tutti gli oggetti che sono la materia della rappresentazione, <<et tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes>>¹⁴³⁶. Segue l'elenco delle leggende raccontate come spirali di fiamma attorno al menhir di rue Simon-Crubellier 11, una lista di centosettantanove risultanze, una lista a volte chiara, a volte criptica, come un puzzle aleatorio, dei personaggi, delle situazioni e delle storie del caseggiato, e non solo, dei quadri, dei romanzi, delle fantasie attorcigliantisi nel palazzo, di tutto il mondo e di tutti i tempi, e quindi dei *romans*. Una sorta di mappa, mossa dopo mossa, casella dopo casella, meandro dopo meandro, del gioco dell'oca. L'ultima casella, quella del Giardino ove tornano le gru, coincide con <<le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile>>¹⁴³⁷, come un giocatore di go che iscrive nel suo territorio tutto il *goban*, comprendendo tutte le intersezioni possibili. Come l'archeologo che ritrova la favolosa Lebtit in tutte le città, reali e finzionali, perdute e trovate, immaginate e ricordate, probabili e impossibili, visibili e invisibili. I frammenti di storie inseriti nella lunga enigmatica lista sono divisi in tre blocchi da sessanta, anche se al terzo blocco manca il centottantesimo frammento. Ogni blocco è segnato da un simbolo, un puntino contornato da raggi, del tutto simile al punto focale degli optometri. E' come se la lista mettesse in scena la percezione dei battiti di ciglia, scandendone uno ogni secondo, con sessanta vedute ogni secondo, fino al terzo che però non arriva. Forse sono gli ultimi quasi tre secondi della vita di

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 281.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 286.

Valène, trascorsi in quasi solitudine nel caseggiato quasi completamente abbandonato in seguito alla morte di Bartlebooth, alla partenza di Smautf, all'esodo agostano, alla partenza di tutti gli altri inquilini per un motivo o per l'altro. La mattina del quindici agosto Valène è trovato morto,

une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter.

FIN¹⁴³⁸

La mappa-*tableau*, l'opera di labirinto-grafia, alla fine è vergine come all'inizio. Il progetto resta tale e non si conclude. L'eterno e l'effimero non si saldano, ma continuano a riflettersi in una tangenza di linea e di curva verso l'infinito. Il paradosso cartografico dell'iscrizione del cerchio in un quadro non è sciolto, continua a essere riproposto in una replica *sine libitum*. Completato il giro, la spirale ricomincia, il gioco dell'oca riparte perché l'ultima casella si sottrae, i meandri a *trompe l'oeil* della rappresentazione rizomatica sono pronti a ri-esplodere e ri-inabissarsi lungo e attraverso i molteplici piani e dimensioni e falde della percezione. Attendono solo il loro pittore, il loro geografo, il giocatore di puzzle e di go, il soggetto disposto a non abdicare a se stesso, a integrare tutti questi atti di scrittura, a guardare il mondo a *tutt'occhi*.

Nel capitolo tredici, un Maskelyne reietto <<pencils out a Wheel, and begins to fill it with Glyphs and Numerals>>¹⁴³⁹, cioè la carta astrologica della nascita di Mason

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 580.

Per proseguire nell'elencazione delle occorrenze della forma ottagonale nella *Vie mode d'emploi, romans*, anche all'interno del capitolo LXXX essa è presente nella guisa di <<une assiette octogonale>>¹⁴⁴⁰.

Il numero otto diventa forma/misura simbolica con cui giocare, corrispettivo numerologico del procedimento combinatorio e labirintografico di Perec, segno da mettere in relazione con tutti gli altri per snodare un filo rosso-discorso-immagine, alla ricerca del riflesso epifanico, della giunzione, della contiguità comunicativa pregnante e rivelatoria, della mossa ulteriore, a continuare e ad aprire, del gioco dell'oca-geranos, nella speranza di ritornare, di procrastinare almeno l'entropia del senso, l'inverno della conoscenza e della vita.

Pynchon, si vedrà, associa l'Impero e la Chiesa nello stesso progetto di dominio unilaterale del territorio di significazione nella figura di Zarpazo, il lupo di Gesù. Come afferma Genna:

che lo Spirito forgi se stesso in quanto Chiesa e in quanto Impero rimane, indiscutibilmente, una delle varianti più grottesche della storia occidentale della nostra specie¹⁴⁴¹.

Al di là della costruzione pynchoniana, qua soprattutto preme individuare la tattica sovversiva proposta nel testo da Perec. Le forme, è stato già detto e spesso sarà ribadito, sono pezzi, i medesimi, a disposizione dei soggetti, più o meno concorrenti, durante il loro intrecciarsi - ludico/bellico - nel campo comunicativo. Il tenue filo rosso d'Ariadne ricercato, a volte trovato, più spesso e alla fine, irrevocabilmente smarrito da

¹⁴³⁹ T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, cit., p 138.

¹⁴⁴⁰ G. Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, cit., p. 461.

¹⁴⁴¹ G. Genna, *Voluisti templum tuum fieri in nobis*, in *Assalto a un tempo devastato e vile*, cit., p. 125.

Bartlebooth è altro ovviamente rispetto alle strutture carceriformi di Zarpazo e dei suoi epigoni. L'occhio deve infrangere il territorio delimitato, abbattere il labirinto, ridurlo ai suoi pezzi base, ai suoi atomi formali, per ricomporlo ludicamente, in una *danza della gru* che inventa sempre nuovi alfabeti, sempre inedite scritture, in una ricombinazione frattale di morfemi che non vuole solo uscire dal labirinto, ma produrre la propria personale labirinto-grafia. Anche Calvino, nella quarta delle *città nascoste*, mette in bocca a Marco il racconto di Teodora, la città che progetta di fissare l'ordine assoluto in un'istantanea sistemica svuotata dei segni troppo irriducibilmente mobili. I primi nemici a essere sgominati sono condor e serpenti, gli archetipi del linguaggio, tanto che <<l'esclusiva immagine di città>>¹⁴⁴² è sì <<umana>>¹⁴⁴³, ma di un'umanità analfabeta, o almeno inespressiva. Sono le sue forme simboliche archetipiche che Teodora uccide, e più prosegue con la <<estrema ecatombe>>¹⁴⁴⁴, più lo scontro si precisa come l'antitesi tra l'<<ingegno micidiale>>¹⁴⁴⁵ e meccanico dei cittadini e le <<attitudini vitali>>¹⁴⁴⁶ degli animali, immagini speculari delle parti <<soverchianti>>¹⁴⁴⁷, incontrollabili, non razionalizzabili, viscerali, dell'uomo. <<La città, grande cimitero del regno animale, si richiuse asettica>>¹⁴⁴⁸, ma la nuova topografia sterilizzata e dispoticamente impersonale non può eliminare la propria ombra, e il mistero e l'origine tornano come rimosso, passando dalle cave e dai recessi, dai testi e dalle mappe di labirinti:

una fauna dimenticata si stava risvegliando dal letargo. Relegata per lunghe ere in nascondigli appartati, da quando era stata spodestata dal sistema delle specie ora estinte, l'altra fauna

¹⁴⁴² I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 158.

¹⁴⁴³ Ivi.

¹⁴⁴⁴ Ivi.

¹⁴⁴⁵ Ivi.

¹⁴⁴⁶ Ivi.

¹⁴⁴⁷ Ivi.

¹⁴⁴⁸ Ivi.

tornava alla luce dagli scantinati della biblioteca dove si conservavano gli incunaboli, spiccava salti dai capitelli e dai pluviali, s'appollaiava al capezzale dei dormienti. Le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi, gli ircocervi, le arpie, le idre, i liocorni, i basilischi riprendevano possesso della loro città¹⁴⁴⁹.

La danza dei bestiari ridisegna sopra la vuota planimetria urbana di Teodora i meandri della mitologia e dell'incalcolabile, sovrapponendo allo spazio funzionale e asettico della città-scacchiera la selva di luoghi emozionali e soggettivi. Che è un pò quello che avviene nello stabile della Vita, in cui da bauli, scatole nere, cantine, tramezzi, quadri, specchi, tasselli, biblioteche, incisioni, mappe, portolani, planetari, meandri in carta da parati e mobilia lignea, oggetti i più disparati, sgorgano ed esalano tra le particole minimali di polvere e di memoria, i *romans* che tracciano la mappa spiraliforme distorcente la planimetria spaziale. Un esempio perfetto è il capitolo LXXVIII, *Per le scale, 10*, in cui un ragazzino con indosso i simboli di un radiotelegrafista e di un geografo, o di un agrimensore, o forse di un esploratore, legge nel *journal di Tintin* la biografia romanzata di Carel Van Loorens: *Il messaggero dell'Imperatore*.

<<È nei margini che si trovano i poemi.>>

Osip Mandel'stam

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 159.

Bibliografia

J. L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1952, trad. it. a c. di F. T. Montalto, in *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 2006

E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig, 1927, trad. it. a c. di G. D. Neri, *La prospettiva come <<forma simbolica>> e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 2001.

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll. (vol. 1: *Die Sprache*, 1923; vol. 2: *Das mythische Denken*, 1925; vol. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, 1929), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1923-29, trad. ingl. a c. di Ralph Manheim, *The Philosophy of Symbolic Forms*, 3 voll., 1953-57, (vol. 1: *Language*, vol. 2: *Mythical Thought*, vol. 3: *The Phenomenology of Knowledge*), Yale University Press, New Haven & London, 1965.

A. Warburg, *Einleitung in Bilderatlas Mnemosyne*, 1929, in A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin, 2000, trad. it. a c. di B. Müller, M. Ghelardi, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Arago, Milano, 2002.

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*. With a memoir on the history of the library by F. Saxl, Oxford; Phaidon, Chicago, 1986 (1970)

Martin Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in Hofmann - Syamken - Warnke 1980

Roland Kany, *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli*, in <<Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa>>, s. III, XV, 4 (1985)

Edgar Wind, *Il concetto di <<Kulturwissenschaft>> in Warburg e il suo significato per l'estetica*, (1931), in *L'eloquenza dei simboli - La Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione* (1983), trad. it. a c. di E. Colli, Adelphi, Milano, 1992

Martin Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, (1950), trad. it. a c. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo* in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1991

M. Dear, *The postmodern challenge: reconstructing human geography*, <<Transactions of the Institute of British Geographers>>, 13, 1988, pp. 191-214, trad. it. in C. Minca, *Introduzione alla geografia postmoderna*, CEDAM, Padova, 2001

B. Harley, *Deconstructing the map*, *Cartographica*, 26, 1989, p. 20, trad. it. in C. Minca, *Introduzione alla geografia postmoderna*, CEDAM, Padova, 2001

Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003.

Carl Ritter, *Einleitung zur allgemeinen vergleichenden Geographie, und Abhandlungen zur Begründung einer mehr wissenschaftlichen Behandlung der Erdkunde*, Reimer, Berlin, 1852, trad. fr *Introduction à la géographie générale comparée*, Les Belles Lettres, Paris, 1974.

Thomas Pynchon, *V.*, (1963), Vintage, London, 2000

Lyotard Jean-François, *La Condition Postmoderne* (1979); trad. it. *La Condizione Postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1998

Giorgio Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano

G. Genna, *Assalto a un tempo devastato e vile*, Oscar Mondadori, Milano, 2002

Ioan Petru Culianu, *Eros et magie à la Renaissance (1484)*, trad. it. di Gabriella Ernesti, *Eros e magia nel Rinascimento*

Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, 1990, Bompiani, Milano

M. Fiorini, *Le proiezioni delle carte geografiche*, 1881, Zanichelli, Bologna

J. P. Snyder, *Flattering the Earth. Two Thousand Years of Map Projections*, 1993, The University of Chicago Press, Chicago-London

H. Reichenbach, *The Philosophy of Space and Time*, 1957, Dover Publication, New York.

Michel Serres, *Les origines de la géométrie*, Flammarion, Paris, 1993, trad. it. *Le origini della geometria*, Feltrinelli, Milano, 1994

P. Zellini, *Gnomon. Un'indagine sul numero*, Adelphi, Milano, 1999

Károly Kerényi, *The Gods of the Greeks*, Thames & Hudson, London 1951 (1980), trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, 1963 (2002).

Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, London, 1984, trad. it. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano, 1990

M. Serres, *Jules Vernes*, Sellerio, Palermo, 1979

Jules Verne, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Einaudi, Torino, 1966 e 1994.

Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1970, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1994.

John Urry, *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, Sage, London, 1990, trad. it., *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Seam, 1995

Lucio Gambi, *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*, in Id., *Una geografia per la storia*, Einaudi, Torino

M. McLuhan e B. R. Powers, *The Global Village*, Oxford University Press, Oxford, 1989, trad. it. *Il Villaggio Globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, SugarCo, Milano, 1992

Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra 1989

F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze, 1992

M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tubingen, 1951, trad. it. *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino, 1958

J. D. Bolter, *Turing's Man. Western Culture in the Computer Age*, University of Carolina Press, Chapel Hill (N.C.), 1984, trad. it. *L'uomo di Turing. La cultura occidentale nell'età del computer*, Pratiche, Parma, 1985

C. Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Duncker u. Humblot, Berlin, trad. it. *Il Nomos della Terra nel diritto internazionale dello <<Jus Publicum Europaeum>>*, Adelphi, Milano, 1991

G. De Santillana, *The Origin of Scientific Thought*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, cit. in Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New Left Books, London, 1975

Georges Perec, *La vie mode d'emploi, romans*, Hachette, Paris, (1978), 2006

J. Jacobs, *The Death and the Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961, trad. it. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Edizioni di Comunità, Torino, 2000

L. Febvre, *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1922, trad. it. *La terra e l'evoluzione umana. Introduzione geografica alla storia*, Einaudi, Torino, 1980

T. R. Pynchon, *Mason & Dixon*, Vintage, London, 1998

Robert Sklar, *An Anarchist Miracle: The Novels of Thomas Pynchon*, in *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, Edward Mendelson (edited by), Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1978

R. Arnheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (Cal.), 1969, tra. it. *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974

G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997

J. Rykwert, *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Mit Press, Cambridge (Mass.),

1988, trad. it. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Adelphi, Milano, 2002

J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, trad. it. *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999

M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, s. e., 1975, trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979

J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historiques*, Maspero, Paris, 1966, trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino, 1978

G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, Paris, 1988, trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990

J. L. Abu-Lughod, *New York, Chicago, Los Angeles: America's Global Cities*, University of Minnesota Press, Minneapolis (Minn.), 1999

A. Mattelart, *L'invention de la communication*, La Découverte, Paris, 1994, trad. it. *L'invenzione della comunicazione. La via delle idee*, Il Saggiatore, Milano, 1998

H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974, trad. it. *La produzione dello spazio*, Mozzì, Milano, 1976

S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988

J.-F. Lyotard, *La Peinture du secret à l'ère postmoderne*, Baruchello, in <<Traverses>> nn. 30-31, March 1984, pp. 95-101, trad. it. di M. Ferraris, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello, Feltrinelli, Milano, 1982

G. Lakoff e M. Johnson, *Metaphors We Live By*, (1980), University of Chicago Press, 2003, l'edizione contiene un Afterword; R. W. Langacker, *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Mouton de Gruyter, Berlin e New York, 1991

F. Vercellone, *Morfologie del moderno. Saggi di ermeneutica dell'immagine*, Trauben, Torino, 2002

F. Farinelli, *I lineamenti geografici della conurbazione lineare emiliano-romagnola*, Istituto Di Geografia dell'Università, Bologna, 1984

P. Geddes, *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and the Study of Civics*, Williams and Norgate, London, 1915, trad. it. *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano, 1970

Gottmann, *Megalopolis, the Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*, The Twentieth Century Fund, 1961, trad. it. *Megalopoli. Funzioni e relazioni di una pluri-città*, Einaudi, Torino, 1970

H. Blumenfeld, *Megalopolis: Fact or Fiction?*, in P. D. Spreiregen (a cura di), *Metropolis... and beyond. Selected essays by Hans Blumenfeld*, Wiley and Sons, New York, 1979

J. Friedmann e J. Miller, *The Urban Field*, in <<Journal of the American Institute of Planners>>, XXXI, n. 4, 1965, pp. 312-20; J. Friedmann, *The Urban Field as Human Habitat*, in S. P. Snow (a cura di), *The Place of Planning*, Auburn University, Auburn, 1973

D. Harvey, *The Urbanization of Capital*, Blackwell, Oxford, 1985

D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge, 1990, trad. it. a cura di M. Viezzi, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993

Giovanni Arrighi, *Geometria dell'imperialismo*, Milano, Feltrinelli, 1978

G. Arrighi, *Globalization And Historical Macrosociology*, in J. Abu-Lughod, *Sociology for the Twenty-First Century. Continuities and Cutting Edges*, Chicago University Press, Chicago, 2000

D. Harvey, *The New Imperialism*, Oxford University Press, Oxford, 2003, trad. it. di Giuseppe Barile, *La guerra perpetua. Analisi del nuovo imperialismo*, Il Saggiatore, Milano, 2006

M. Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Grasset, Paris, 1972

J. W. Slade, *Thomas Pynchon*, Warner Paperback Library, New York, 1974

A. D. King, *Global Cities. Post-Imperialism and the Internationalization of London*, Routledge, London e New York, 1990

M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford, 1996, trad. it. *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano, 2002

M. Webber, *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm*, in M. Webber e altri (a cura di), *Explorations into Urban Social*

Structure, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (Pa.), 1964

J. Garreau, *Edge City: Life in the New Frontier*, Doubleday, New York, 1991

G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris, 1967, trad. it. *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Bolsena, 2002

G. Agamben, *Lo stato dell'eccezione*, 1995

H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, 1947

H. Lefebvre, *Le Droit à la ville I*, Anthropos, Paris, 1968

H. Lefebvre, *La Révolution urbaine*, Gallimard, Paris, 1970

H. Lefebvre, *Le Droit à la ville II - Espace et politique*, 1972

M. Rambaud, *L'espace dans le récit césarien*, in R. Chevallier (a cura di), *Mélanges offerts à Roger Dion*, Picard, Paris, 1974

F. Farinelli, *Luoghi, strade, spazio: tra cartografia, geografia e potere*, in <<Urbanistica>>, n. 84, agosto, 1986

H. Liggett, D. C. Perry, *City Sights/Sites of Memories and Dreams. Spatial Practices: Critical Explorations in Social/Spatial Theory*, Sage, London, 1995.

R. Barthes, *The city is a discours*, 1986

M. Foucault, *Dits et écrits, Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in <<Architecture, Mouvement, Continuité>>, n. 5, octobre 1984

M. Foucault, 1963, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano

J. L. Borges, *Ficciones*, Ermecé Editores, Buenos Aires, 1956, trad. it. a c. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2005

I. Calvino, *Le città invisibili*, (1972), Mondadori, Milano, 2003

R. Graves, *The White Goddess*, Faber & Faber, London, 1948, trad. it. di A. Pelissero, *La Dea bianca: Grammatica storica del mito poetico*, Adelphi, Milano, 1992

Károly Kerényi, *Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Panteon, Amsterdam-Leipzig, 1941 o *Vom Labyrinthos zum Syrtos. Gedanken über den griechischen Tanz*, in: ders., *Humanistische Seelenforschung*, Langen-Müller, München/Wien, 1966, trad. it. di L. Spiller, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983

T. R. Pynchon, *Entropy* (1960) in *Slow Learner*, 1984, trad. it. *Un Lento Apprendistato*, e/o, Roma, 1988

C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Calvino*, Garzanti, 1990

Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre* (1973), in *La tradizione del Novecento, Da D'Annunzio a Montale*, (1975), Feltrinelli, Milano 1980

M. Barenghi, *Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono*, "Quaderni piacentini", 1984

M. Zancan, *Le città invisibili di Italo Calvino*, in *La letteratura Italiana*, Einaudi, vol. X

M. Lavagetto, *Le carte visibili*, in M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, 2001

G. Bonura, *Le città invisibili*, in G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, 1972

C. Ossola, *L'invisibile e il suo 'dove': "geografia interiore" di Italo Calvino*, in "Lettere italiane", XXXIX (1987), I

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, (1988), 1993, Mondadori, Milano

Entretien avec Ewa Pawlikowska (1981), «Littératures», Paris, n. 7, printemps 1983, trad. it. di Elio Grazioli, «Riga», n. 4, Milano, Marcos y Marcos, 1993

Cfr. Georges Perec, *Le Cahier des charges de "La Vie mode d'emploi"*, Zulma, 1993

Oulipo, *N-ines, autrement dit quenines*, *La Bibliothèque Oulipienne* n. 6, in volume I, éd. Seghers, 1991; Jacques Roubaud, *N-ine, autrement dit quenine (encore)*, *La Bibliothèque Oulipienne* n. 66 in volume V, Le Castor Astral, 2000

Bernard Magné, *De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte*, *Études littéraires*, vol. 23, n. 12, Université Laval (Québec), été-automne 1990

Danielle Constantin, *Le vestibule du 11, rue Simon-Crubellier ou l'entrée en écriture de La Vie mode d'emploi*, résumé de la communication au séminaire Georges Perec, 24/06/2000

Georges Perec, *La polygraphie du cavalier*, in <<L'Arc>>, n. 76, Parigi, 1979

Georges Perec, *Quatre figures pour «La Vie, mode d'emploi»*, <<L'Arc>>, n. 76

Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, 1967, Penguin

David Bohm, *Thought as a System*, Routledge, London, 1992

David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London, 2002

John Tresch, *Heredity is an Open System: Gregory Bateson as Descendant and Ancestor*, in *Anthropology Today*, Vol. 14, n. 6 (Dec., 1998)

Georges Perec, Pierre Lusson e Jacques Roubaud, *Petit Traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (Paris, Bourgois, 1969)

Hans Hartje, *Perec e l'alter-(e)go*, in Brunella Eruli, a cura di, *Attenzione al potenziale*, Firenze, Marco Nardi, 1994

Trevarian (pseudonimo di Rodney William Whitaker), *Shibumi*, 1979, Crown Publishers, New York, *Il ritorno delle gru*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Bompiani, Milano, 1980

Mariolina Bongiovanni Bertini, *Da Flaubert a Perec*, in *Flaubert e la tradizione letteraria*, "Quaderni del seminario di filologia francese", 1999, Edizioni Ets, Pisa

Georges Perec, *Emprunts à Flaubert*, in <<L'Arc>>, 1980, n. 79

Italo Calvino, *Lettere (1940-1985)*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000

Italo Calvino, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», vol. II, 1995

Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», vol. II, 1992

Paolo Zanolli, «*Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira*». *Appunti sulle eterotopie cosmicomiche di calvino e un'ipotesi su calvino e pynchon*, in "Trame", 2002 (3-4)

Marilyn Orr, "Beginning in the Middle: The Story of Reading in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*", *Papers on Language & Literature* 21.2, 1985

Mariolina Salvatori, "Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*: Writer's Authority, Reader's Autonomy", *Contemporary Literature* 27.2, 1986

R. Guenon, *Simboli della Scienza sacra*, Milano 1994

P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese, 1984

J. Bottero, *Mesopotamie: l'écriture, la raison et les dieux*, Gallimard, Paris, 1987, trad. it. *Mesopotamia. La scrittura, la mentalità, gli dei*, Einaudi, Torino, 1991

J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, Milano, 1977

Maria Zambrano, *Filosofia y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, Morelia (México), 1939, trad. it., a c. di F. Sessa, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 1998

Stephanie Dalley, *Myths From Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*, Oxford University Press, New York, 1989

G. De Santillana e Hertha von Dechend, *Hamlet's Mill. An Essay Investigating the Origins of Human Knowledge and Its Transmission Through Myth*, David R. Godwin Publisher Inc., Jaffrey, New Hampshire, 1977

Marco Maria Sambo, *Labirinti. Da Cnosso ai videogames*, Castelveccchi, Roma, 2004

Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1949, trad. it. a c. di F. Piazza, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Milano, 2000

Tanizaki Jun'ichiro, *In'ei raisan*, Chuou Kouron Sha, Tokyo, 1975, trad. it. *Libro d'ombra*, in *Opere*, Bompiani, Milano, 2002

T. R. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Viking, New York, 1973

Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 1972

Noël Arnaud, *Alfred Jarry: d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, Paris, 1974

J. L. Borges, in C. Costantini, *Borges. Colloqui esclusivi con il grande scrittore argentino*, Sovera, Roma, 2003

Tony Tanner, V. and V-2, in E. Mendelson (edited by), *Pynchon. A collection of critical essays*

Frank Kermode, *Decoding the Trystero*, in E. Mendelson (edited by), *Pynchon. A collection of critical essays*

Georges Perec et les jeux, entretien avec Georges Perec, recueilli par Jacques Bens et Alain Ledoux, in <<Jeux & Stratégie>> n. 1, Excelsior Publications, Paris, janvier 1980

Theodore Sturgeon, *The dreaming jewels*, Greenberg, New York, 1950

Luminet Jean-Pierre, *L'univers chiffonné*, Gallimard, Paris, 2004

Luminet Jean-Pierre; Lachièze-Rey Marc, *De l'infini...: Mystères et limites de l'Univers*, Dunod, Paris, 2005, trad. it., *Finito o infinito? Limiti ed enigmi dell'universo*, Cortina Raffaello, Milano, 2006

G. Perec, *Les mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, (Mazarine, Paris, 1979), POL, Paris, 1999

Georges Perec, Entretien radiophonique avec Gérard-Julien Salvvy («Démarches», 12 janvier 1980), in Andrée Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larrivé et Ian Monk, *Le Cahier des charges d'Un cabinet d'amateur, L'OEil d'abord... Georges Perec et la peinture*, <<Cahiers Georges Perec>>, n. 6, Seuil, Paris, 1996

J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, trad. it., *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974

G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, trad. it. a c. di Sergio Pautasso, *Storia di un quadro*, Rizzoli, Milano, 1990

G. Perec, *Espèces d'espace*, Editions Galilée, Paris, 1974, trad. it. a c. di Roberta Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002

M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, trad. it. a c. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1998

G. Perec, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 1989

J. L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1952, trad. it. a c. di F. Tentori Montalto, *L'aleph*, Feltrinelli, Milano, 2006

A. Taylor, *The World of Gerard Mercator: The Mapmaker Who Revolutionized Geography*, Walker & Company, New York, 2004

Ralph E. Ehrenberg, *Mapping the World: An Illustrated History of Cartography*, National Geographic, 2005

Mark S. Monmonier, *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator Projection*, University Of Chicago Press, Chicago, 2004

Julio Cortàzar, *Bestiario*, 1951, trad. it. a c. di F. Nicoletti Rossini e V. Martinetto, *Bestiario*, Einaudi, Torino, 1996

Marthe Robert, *D'Oedipe à Moïse. Freud et la conscience juive*, Calmann-Levy, Paris, 1974

J. Lecarme, *Perec et Freud ou le mode du réemploi*, in *Mélanges*, <<Cahiers Georges Perec>> n. 4, éditions du Limon, 1990

E. Mendelson, *Introduction*, in *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, Edward Mendelson (edited by), Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1978

G. Perec, *Les mots croisés II*, P.O.L. et Mazarine, Paris, 1986

Raffaele Rinaldi, *Sull'arte del go*, in Yasunari Kawabata, *Kawabata Yasunari zenshu*, voll. 35+2, Shinchosha, Tokyo, 1981-84, trad. it. a c. di C. Ceci, *Il maestro di go*, SE, Milano, 2001